جوشوا
وولف شينك



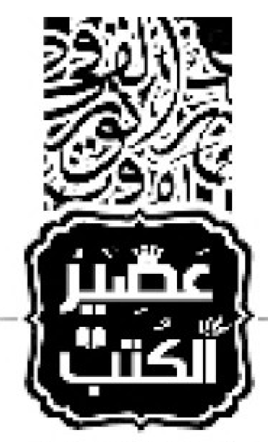
كيف تعزز العلاقات الإبداع

البحث عن جوهر الإبداع
لدى الثنائيات المبدعة









للمزيد من المعلومات عن عصير الكتب www.booksjuice.com

العنوان الأصلي: Powers of Two

طبع بواسطة: First Mariner books

An imprint of Houghton Mifflin Harcourt publishing

جوشوا وولف شينك

قوة الاثنين: [illegible] / جوشوا وولف شينك، ترجمة عمر العوضي - القاهرة: عصير الكتب للنشر والتوزيع [illegible]

٢٩٣ ص، ٢٠ سم

I.S.B.N [illegible]

رقم الإيداع: [illegible]

الطبعة الأولى [illegible]

تنسيق داخلي: [illegible]

تصميم الغلاف: [illegible]

مدير الحقوق الأجنبية: [illegible]

المدير العام: محمد شوقي — مدير النشر: [illegible]

مدير التوزيع: [illegible]
[illegible]

مراسلة الدار: Email: [illegible]@yahoo.com

الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن وجهة نظر الكاتب
ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار

جوشوا وولف شينك

قوة الإثنين

ترجمة

عمر العوضي

مراجعة

محمد الجيزاوي

تقريظ

«يمتلئ كتاب «قوة الثنائيات» بأفكارٍ ثاقبة عن الحالات الإنسانية والأمثلة المذهلة للإبداع في العمل. إنه كتابٌ ملهِم كما أنه أيضًا مادة عظيمة للقراءة».

• دانيال هـ. بينك، مؤلف كتاب الحافز

« الكنوز التي اكتشفها جوشوا ولف شينك في إبداع الثنائيات ستثري جميع الحكايات المستقبلية حول البراعة الفنية والابتكار»

• لويس هايد، مؤلف كتاب The Gift

«قوة الثنائيات هي برهنة درامية، وفي كثير من الأحيان ممتعة، على الحقيقة التي نتجاهلها عادة: نادرًا ما تكون الإنجازات العظيمة عملًا فرديًا. إذا كنت تطمح لأن تكون مبدعًا، فقد تكون الخطوة الأهم هي العثور على شريك موثوق به يمكنه دعم نقاط قوتك وتعويض نقاط ضعفك».

• ميهالي كسيكسنتميهايلي، مؤلف كتاب Flow

« نعتقد أحيانًا أن الإبداع يأتي من العباقرة المنفردين. في الحقيقة،إنه يأتي في الغالب عندما يتحد أشخاص حاذقون فيكملون بعضهم البعض. يُظهر كتاب شينك المبهر طريقة إطلاق قوة هذه الظاهرة».

• والتر آيزاكسون

«لا يعيد كتاب قوة الثنائيات تشكيل طريقة رؤيتنا لفعل الإبداع وحسب، بل إنه مكتوب في شكل نثريٍّ أنيق ومقنع وشخصي. إنه كتاب مناسب وفاتن على المستوى العاطفي».

• شيلا هيتي

«استكشاف مستنير لتأثيرنا على بعضنا البعض على الجانبين: الإيجابي والسلبي. إنه كتابٌ عن الشراكة بمعناها الحقيقي، لا يتناول فقط الشركاء المشهورين المعروفين في التاريخ، بل كيف يعمل أي ثنائي وكيف تعمل ديناميكيات القوة على إلهام قدراتنا لبلوغ أفضل ما لدينا أو إلغاءها. يوضح شينك الملامح الدقيقة للحميمية المبدعة بطريقة تسمح لنا برؤية أكثر وضوحًا لأنفسنا، وللمحاولة بقوة أكبر».

أ. م. هومز

«بسرعة، اعثر على رفيق. ينظر شينك البرفيسور بجامعة نيو سكول ومؤلف كتاب «Lincoln’s Melancholy» في الثنائيات كماري وبول كوري، أو ستيف جوبز وستيف وزنياك، ليُظهر أن العمل بالترادف يمكنه تفجير أنهار الإبداع. وجميعنا يرغب في رفع مستقبلات الابتكار».

مجلة Library Journal

«مذهل ... أطروحة مثيرة عن نشأة الابتكار الإبداعي».

مجلة Kirkus Reviews

«مثير للفضول والاهتمام، بل يمنح بصيرةً ويضيء موضوعًا معقدًا».

مجلة Publishers Weekly



إهداء إلى أمي وسيدني

لا يمكننا فهم العالم، لكن يمكننا احتضانه من خلال احتضان أحد كائناته.

•مارتن بوبر

أصغر وحدة بشرية لا تتجزأ هي شخصان؛ لا شخص واحد. الواحد هو خيال. من خلال المجتمعات المكونة من تشابك الأرواح، والعالم الاجتماعي، تنبع الحياة البشرية وتعزف أيضًا.

•توني كوشنر

تمهيد

في ٢٩ مارس ١٩٦٧ جاء جون لينون في حوالي الساعة الثانية مساءً إلى منزل بول مكارتني في لندن، ثم اتجها معًا إلى غرفة عمل بول، وهي عبارة عن مساحة مستطيلة ضيقة مليئة بالمعدات ومكبرات الصوت والأعمال الفنية المعاصرة.

في اليوم السابق لذلك كانا قد بدءا في أغنية جديدة أعداها ليغنيها رينغو ستار، وكانا ينويان الانتهاء منها في ذلك اليوم. كان هانتر ديفيز صاحب العمود الشهير بصحيفة The Sunday Times موجودًا، ووفرت روايته التي كتبها عن ذلك اللقاء فرصة نادرة للاطلاع على طريقة عمل جون وبول.

لقد رفع جون غيتاره وبدأ يعزف بارتجال على البيانو. يقول ديفيز: « اجتهدا في العمل لمدة ساعتين. كانا يعزفان وقد بدوا في حالة من النشوة، حتى يأتي الآخر بشيء جيد فينتزعه من ضوضاء كبيرة ليجرب بنفسه».

يقترح جون: « هل تخاف عندما تطفئ النور؟»

كرر بول الجملة وأومأ. كان اقتراح جون أن يبدءا كل مقطع بسؤال، ثم طرح سؤالًا آخر: «هل تؤمن بالحب من أول نظرة؟»

لكنه يقاطع نفسه ويقول: «لا تحتوي على العدد الصحيح من المقاطع»، ثم حاول إضافة وقفة طويلة لكسر الجملة بين «تؤمن» و»بالحب» ليخلق الإيقاع الصحيح، لكنّ ذلك لم يفلح.

يقول بول: «ماذا عن: هل تؤمن بحبٍ من أول نظرة؟». يغنيها جون، ثم يضيف مباشرة جملة أخرى: «نعم، أنا متأكد من أنه يحدث طوال الوقت». ثم يعكسان ترتيب العبارات، ويغنيانها مرة بعد مرة:

«أمن الممكن أن تؤمن بحبٍ من أول نظرة؟

نعم، أنا متأكد من أنه يحدث طوال الوقت

هل تخاف عندما تطفئ النور؟»

أصبحت الساعة الخامسة الآن. أتت زوجة جون مع أحد الأصدقاء. كانوا يتحدثون ويثرثرون حول عبارات الأغنية حتى الآن، رد جون -وهو يحادث نفسه تقريبًا - عمّا حدث عندما انطفأ النور: «أعرف أنها ملكي»، فقال أحدهم إنها تبدو عبارةً بذيئة.

استمروا في الحديث؛ ثم بدأ بول في الارتجال على البيانو قبل أن ينطلق بعبارة «لا تستطيع شراء أيها الحب». فانضم إليه جون بالصياح والضحك. بدأ الثنائي بعد ذلك في عزف «Tequila»، وهي أغنية شهيرة لفرقة The Champs من إنتاج سنة ١٩٥٨.

قال جون: «هل تذكر ألمانيا؟ اعتدنا أن نصيح بأي شيء». ثم قاما بعزف الأغنية مرة أخرى. ظل جون عند ذروة اللحن من كل عبارة يلقي بكلمات جديدة: سروال داخلي، ودوق إدنبرة، وثدي، وهتلر.

كتب ديفيز: «لقد توقف الاثنان عن الصراخ والعبث فجأة، وبدءا فيها». وتابع: «لقد عادا بهدوء شديد إلى الأغنية التي كان من المفترض أن يعملا عليها: ماذا ترى عندما تطفئ النور؟»، ثم الأجابة عن السؤال: «لا يمكنني أن أخبرك، لكنني أعلم أنها ملكي».

كتب بول العبارات على قطعة من ورق التمرين، ثم تجول في أنحاء الغرفة. من خلال النافذة كان يمكن رؤية عيون وجبهات فتيات في السادسة من عمرهن وهن يقفزن صعودًا وهبوطًا على رصيف شارع كافنديش، في محاولة لإلقاء نظرة عبر الجدار الأمامي لمنزل بول. بدأ جون في عزف ترنيمة على البيانو، ثم التقط غيتاره بعد انتهاءه من العزف، وحسب ما كتب ديفيز: «بدأ في غناء وعزف أغنية بطيئة جدًا وجميلة جدًا عن رجل أحمق يجلس على التل. استمع جون إلى الأغنية بسكون بينما كان يحدق من النافذة دون أي تعبير». غنى بول الأغنية مرارًا وتكرارًا. كتب ديفيز: «لقد كانت هذه أول مرة يعزف فيها بول لجون. ليس هناك نقاش».

كانت الساعة قد بلغت السابعة تقريبًا، وكان لديهما موعد قريب في أستوديوهات EMI في شارع آبي. أشعلا سيجارة حشيش ومرراها بين بينهما، وقررا أن يتصلا برينغو ويخبراه بأنهم سيسجلون الأغنية في تلك الليلة.

***

مقدمة:١ + ١ = ما لا نهاية له

على مدى قرون هيمنت علينا أسطورة العبقري المنفرد كأنها ظل تمثال ضخم. فكرة أن الأشياء الجديدة والجميلة التي تغير العالم تأتي من العقول العظيمة أصبحت شائعةً لدرجة أننا لم نعد نعتبرها مجرد فكرة. هذه التماثيل البرونزية أصبحت تبدو كأشجار عتيقة وأنصبة تذكارية للتفكير الحديث، نظنها- خطأً- جزءًا من العالم الطبيعي. وهذا خطأ مقبول، إذ يعد الإبداع ظاهرةً عسيرة التفسير. إذ كيف تنشأ أغنية عظيمة من بين كل الأصوات التي يزخر بها الكون، ومن بين كافة المقاطع والإيقاعات المتلونة؟ وكيف نصبح مسؤولين عن ظهور فكرة جيدة؟ وعن الحركة من الفوضى إلى الوضوح؟

الإبداع موجود في أشخاص منفردين، هذه هي الفكرة السائدة اليوم، ومن الأفضل أن نكشف عن ذلك من خلال رواية قصص أولئك العباقرة النادرين الذين جاءوا بأعمال عظيمة مثل كنيسة سيستين أو هاملت أو المصباح الكهربائي أو الأيبود. هذا النموذج يتبع في الأساس إعلان توماس كارليل في أربعينيات القرن التاسع عشر الذي قال: «تاريخ العالم ليس سوى سيرة الرجال العظماء».

الإبداع في العلاقات هو أكثر البدائل شيوعًا لنموذج العبقري الوحيد. على سبيل المثال يمكنك رؤية كيف عكس هيربرت سبنسر نظرية كارلايل الذي يقول أن «نشأة الإنسان العظيم تعتمد على سلسلة طويلة من التأثيرات المعقدة»، فقد كتب سبنسر: «قبل أن يتمكن الإنسان من إعادة تشكيل مجتمعه، يجب أن يشكِّله المجتمع أولًا». وبدلًا من التركيز على البطل الفردي الذي ينتزع الإلهام من السماء (أو من اللاوعي)، يؤكد هذا المفهوم على مسار الابتكار الطويل المليء بالتشابكات. وبدلًا من الأفراد البطوليين يعطي أولوية للثقافة البطولية، على غرار قاعات القصور في فلورنسا القرن السادس عشر أو مقاهي التنوير في لندن أو حرم بيكسار.

مشكلة النموذج الأول للإبداع، أنه خيال وأسطورة عن الإنجاز المتوقع، بناءً على أسطورة أخرى أكثر عمقًا عن الذات المغلقة المستقلة التي تعطي للتجارب الاجتماعية مرتبة ثانوية. لقد أصبحت فكرة العبقري المنفرد هي نظرتنا المهيمنة نحو الإبداع، لا بسبب صدقها الفطري -فهي في الحقيقة تهمل الصفات الاجتماعية للابتكار وتخفيها- وإنما لأنها تُمثِّل قصةً جيدة.

أما نموذج العلاقات، فلديه المشكلة المعاكسة. فهو في الأساس صحيح، لكن لا يمكن تحويل تعقيده إلى حكاية. وفيما يعد نموذج العبقري المنفرد مثيرًا وبسيطًا، يُعد نموذج العلاقات دقيقًا، لكن يصعب للغاية تطبيقه في الحياة اليومية. ويمكن الدفاع عنه دفاعًا قويًا ومقنعًا بأن نقول أن كل شيء جيد وجديد ينتج عن زحام من التعقيد، لكن كيف نقدم هذا التعقيد بشكل عملي؟

وكيف يمكن لنا التحدث عنه في المطابخ والحانات؛ وليس في أوكسفورد أو مؤتمرات تيد؟

لحسن الحظ هناك طريقة لفهم الطبيعة الاجتماعية للإبداع الذي يتصف بكونه حقيقيا ومفيدا. إنها قصة الثنائي المبدع.

قبل خمس سنوات كنت مشغولًا بذلك الشيء الذي نسميه «الكيمياء»، أو «الشرارة»، بين الناس. كان دافعي شخصيًا في المقام الأول، فقد أردت أن أفهم صفة التواصل التي بفضلها حظيت بأفضل الأوقات في حياتي و غيابها كان سببا لمروري بأسوأها، الشيء قادني إلى التفكير في إيامون دولان محرر كتابي الأول «Lincoln's Melancholy». لقد كانت علاقتي مع إيامون مثالًا للكمياء التي أثارت فضولي.. بينما كنت أتأمل الأمر خطر ببالي أن سؤال «الكيمياء» نفسه، واستكشافَه من خلال ثنائيات مبدعة وبارزة، سيصل بي مباشرة إلى ذلك الترابط بين اهتماماتنا.

أعددت قائمة بثنائيات من مبدعين أردت أن أعرف المزيد عنهم: جون لينون وبول مكارتني من فرقة البيتلز، وستيف جوبز وستيف وزنياك اللذان أسسا شركة آبل للحواسيب، وماري وبيير كوري اللذان اكتشفا النشاط الإشعاعي، والعديد من الثنائيات البارزة. اعتقدت أنني إن تمكنت من البدء في فهم هذه العلاقات، فسأتعلم شيئًا عميقًا عن طريقة إرشاد الناس لبعضهم البعض.. وقد تخيلت كل ثنائي على حدة، وفكرت في الفضاء المليء بالشرارات بينهم، وخططت لكتابة سيرة ذاتية لهذا الفضاء.

عندما تأملت قصة فينسنت فان جوخ وأخاه ثيو، اتخذ هذا المشروع اتجاهًا جديدًا. ما هذه القصة؟ أعرف ثيو باعتباره متلقي رسائل فينسنت، ورأيته داعمَ فينسنت، لكن لم يمر وقت طويل حتى أدركتُ أن هناك ما هو أكثر من ذلك. لقد كان ثيو في الحقيقة شريكًا خفيًا ضمن ما توصلت إلى كونه «ثنائي إبداع» حقيقي. لقد وجدتُ الكثير من الأمثلة الأخرى على شركاء خفيّين، ستقابل عددًا منهم في هذا الكتاب، لدرجة أن الاستثناء بدأ في التحول إلى قاعدة نصها: يحتكر أحد أعضاء الثنائي الأضواء ويظهر بصورة العبقري المنفرد، فيما يبقى الآخر في ظل التاريخ.

هناك حالات توضح أن بعض الشخصيات المنفردة المشهورة بالإبداع كانت تتأثر ببعضها البعض بشكل عميق، كالتوأم آن لاندرز ودير آبي على سبيل المثال، فقد أدت المنافسة الشديدة بينهما إلى تحفيز عملهما في مجال النصح والمشورة، وسي. إس. لويس وجون رونالد تولكين اللذان تأثرت أعمالهما المختلفة لا محالة بالتبادل الإبداعي بينهما.، ومع ذلك، حتى الدارسون للويس وتولكين قللوا من تأثيرهما في بعضهما البعض.

علاوة على سؤالي الأساسي حول طبيعة العلاقات المبدعة، وجدت نفسي أتسائل أيضا: لماذا أُخفيت الكثير من تلك العلاقات وكانت عرضة للإهمال؟

اتضح عمق المشكلة بالنسبة إليَّ خلال عشاء أقامته إحدى الجامعات، حيث ألقيتُ كلمة سألني بعدها أحد أساتذة التجارة الجامعيين عما إذا كنت قد فكرت من قبل في العلاقة بين لاعبي الغولف وبين مَن يحملون حقائبهم ومعداتهم، وفي الحقيقة لم أفعل، فكل ما كنت أعرفه عن حاملي الحقائب جاء من فيلم Caddyshack الكوميدي. أخبرني الأستاذ أنه يجب عليَّ التفكير فيها؛ فقد لعبها عندما كان شابًا بشكل احترافي وبدت له ديناميكيات مباريات بطولة رابطة لاعبي الغولف المحترفين مثيرة للاهتمام حقًا من حيث العلاقات. استفاض الأستاذ قائلًا: «كما تعلم، وفقًا لقواعد الجولة الاحترافية يتوجب على لاعب الغولف الخروج وحيدًا، ويعد حامل الحقيبة هو الاستثناء الوحيد. ليس الأمر كلعبة البيسبول، حيث يمكن للمدير الحضور إلى المنصة للتحدث، ويمكن للجميع الاجتماع في المخبأ. لذا يتحول حامل الحقيبة من مجرد مساعد إلى متخصص في الاستراتيجيات وعالم نفس».

سألته عما إذا كان ثمة ثنائي معين يرشحه للدراسة؟

فقال: «بالطبع. تايغر ودز وستيف ويليامز».

اتضح أن مساعد تايغر بين ١٩٩٩و ٢٠١١ كان أكثر من حامل للحقائب في الواقع. لقد قدم ما هو أكثر من مجرد المشورة والطاعة لرئيسه. لقد استهزأ ويليامز من ودز ليزيد من غضبه وعدوانيته وضلله عن قصد عندما علم أن ذلك سيُحسِّن من مستوى لعبه.

في بطولة عام ٢٠٠٠ خلال الجولة الرابعة، وفي ممر الحفرة السابعة عشرة، احتاج ودز إلى ضربة واحدة ليلحق بالمرتبة الأولى. حسب وليامز المسافة إلى الراية بخمسة وتسعين ياردة لكنه أخبر ودز أنها تسعون. لقد فسر ويليامز ذلك لمجلة Golf: «التحكم في المسافة كانت مشكلة لدى تايغر؛ لذلك كنت أُعدِّل عدد الياردات وأُخفى عنه ذلك». وأوضح: «في الحفرة السابعة عشرة، ضرب ودز الكرة لتصل إلى بُعد قدمين عن المسمار، واستكمل ليفوز بثلاث حفر إضافية». وأكد ويليامز للمجلة بأنه على مدى خمس سنوات قدَّم لتايغر مسافات غير صحيحة في أغلب الأوقات.

الطبيعة الخفية للشراكة تمتد لما هو أكبر من ثنائيات معينة، لتشمل أنواعا كاملة من العلاقات، إننا نجد ما يعادل حامل الحقائب المجهول في أغلب المجالات، ويشمل ذلك أدوارًا هامة تتوارى عن المشهد العام. هؤلاء العاملون يمتلكون أهمية كبيرة لمَن هم داخل المشهد، لكنهم نادرًا ما يلقون انتباه العامة.. لا تقتصر عدم معرفة ثيو فان جوخ على الجمهور فحسب، بل تجار الفن بشكل عام لا يعرفونه (وكذلك أمناء المتاحف والمصنعين والمساعدين وغيرهم).. وفي عالم صناعة الأفلام يهتم الممثلون والمخرجون بكونان؛ لا بالسينمائيين والمحررين، ورفيق عُمر كونان والمنتج التنفيذي جيف روس لا يخرج من موقعه خلف الكاميرات أبدًا.

يحصل الشريك الصامت في بعض الحالات على الاهتمام في النهاية. بعد ثلاثة عقود بدأ الفنان كريستو في عزو الفضل علنًا لجيان كلود، زوجته وشريكته في عمله الذي كان دائما جماعيا. في مواضع أخرى، يرى العباقرة المنفردون هذه الحقيقة، فعلى سبيل المثال جورج لوكاس نجم أفلام ستار وورز الأصلية، أرجع قدرًا كبيرًا من الفضل إلى زوجته الأولى الحائزة على جائزة الأوسكار مارسيا لوكاس، والتي قالت عنها كاتبة سيرتها الذاتية ديل بولوك بإنها كانت بالنسبة لزوجها في ذلك الوقت «سلاحه السري»، أما مارك هاميل الذي لعب دور لوك سكاي ووكر فقد قال عنها : «لقد كانت في الحقيقة الحرارة والقلب بالنسبة لهذه الأفلام». لكن بعد طلاقهما، التاريخ المعتمد لسلسلة الأفلام هذه لم يذكرها إلا نادرًا.

لم يحتج جورج لوكاس إلى الكثير ليخفي دور طليقته. ففي ثقافة العبقري المنفرد كل ما تحتاجه هو ميزة بسيطة لتبدأ كرة الثلج في التدحرج. كما هو الحال مع المال، السمعة أيضا ينطبق عليها عبارة إنجيل متى: «فَإِنَّ مَنْ لَهُ سَيُعْطَى وَيُزَادُ، وَأَمَّا مَنْ لَيْسَ لَهُ فَالَّذِي عِنْدَهُ سَيُؤْخَذُ مِنْهُ».

توصل عالم الاجتماع روبرت ميرتون إلى أنه عندما يتعاون عالمان، فإن الأشهر بينهما سيحظى بنصيب الأسد من الفضل، أما إذا توصل عالمان إلى نفس الفكرة بشكل منفصل في توقيتين متقاربين، فإن الاكثر شهرة بينهما سيحصل على تقدير أكبر بكثير من الآخر. لقد سمى ميرتون ذلك: تأثير مَتَّى.

سرقت ثقافة العبقري المنفرد التقدير من الكثير من النساء اللواتي استحققنه، مثلما حدث عندما فاز لينوس باولينغ بجائزة نوبل للسلام في عام ١٩٦٢ عن نضاله من أجل السلام الذي قادته إليه زوجته آفا هيلين باولينغ. حتى وقت قريبٍ نسبيًا، عُزي الفضل في الكثير من الأشياء إلى المبدعين الرجال غالبًا، مع أن الحقيقة أن الفضل كان لزوجاتهم، سواءً كن مساعدات أبحاث أو محررات أو حتى مديرات تنفيذيات في كواليس مؤسسات تحمل أسماء أزواجهن. هذا النوع من التحيز امتد ليشمل ما هو أكثر من النساء بالطبع. كان فيفين توماس ساحرًا من الناحية الفنية، فقد استطاع إلى جانب الدكتور ألفريد بلوك تطوير جراحة القلب الحديثة للمرة الأولى، لكن توماس كان أمريكيًا من أصل أفريقي، و لسنوات طويلة أدرج اسمه ضمن كشوف الموظفين الخاصة بالمستشفى كحارس، حتى وهو يدير المختبرات ويدرب الأطباء.

من الأسباب التي تُبقي الترابط خفيًا هي أن فهمه يظل صعبًا حتى عند رؤيته بشكل مباشر، لا بالنسبة للغرباء وحسب، بل ولأصحاب الشأن أنفسهم. المحرر الأسطوري ماكسويل بيركتز، نظَّم مخطوطات توماس ولف صعبة المأخذ في الروايات الملحمية: Look Homeward, Angel، وOf Time and the River. امتدح ولف شريكه بشدة في إهداء الكتاب. بعدها كتب أحد الناقدين في مجلة

Saturday Review أن «عدم اكتمال» ولف كمؤلف يمكن رؤيته في «أوضح الأدلة»، كما أن «إحدى وظائف الفنان التي لا غنى عنها توفرت لا في السيد ولف؛ وإنما في ماكسويل بيركنز». استاء ولف من فكرة أنه لم يتمكن من «أداء هذه الوظائف الخاصة بالفنانين» بنفسه. وفي نوبة غضب انفصل ولف عن الرجل الذي ساعد في خلقه.

في إحدى المرات أعلن ف. سكوت فيتزجيرالد، وهو مؤلف آخر رعاه ماكسويل بيركنز، أن اختبار الذكاء الشديد يكمن في القدرة على إبقاء فكرتين متعارضتين في الذهن دون انهيار. لذلك، لم يتمكن توماس ولف من تقبل أنه كان فنانًا مكتملًا وفي نفس الوقت شريكًا تابعًا. ودفاعًا عن ولف، قد يصعب على أيٍ منا تقبل الاعتمادية المتبادلة مع سيادة ثقافة مهووسة بالعبقرية.

يقول لورانس ليسيغ: «يؤرخ الوقت كثيرًا، لا بحسب الأفكار التي أثبتت، وإنما بحسب الأفكار التي تعتبر أمرًا مفروغًا منه». اعتبارنا أن الفرد هو الوحدة الأساسية للإنجاز الإبداعي هو أمر مسلم به ولا شك. فمن الاختبارات التي يخضع لها الأطفال في المدارس، إلى الإحصائيات التي تُصنِّف لاعبي البيسبول في البطولات الرئيسية، وقائمة مجلة Fast Company لـ «أشد الأشخاص إبداعًا في التجارة»، وصولًا إلى زمالة ماكأرثر («منحة العبقرية»)، نعود مرة بعد مرة إلى فكرة أن الإبداع ينشأ من هنا (تخيلني وأنا أنقر على رأسي). إننا نتحدث عن رأي قاضي المحكمة العليا كما لو أنه كتبه وحده بالكامل مثلما نتخيل الأسطورة مايكل أنجلو وهو يرسم كنيسة سيستين. لكن في الواقع، يعمل القضاة، كما عمل مايكل أنجلو تمامًا، ضمن مجموعة كبيرة من الزملاء والمساعدين.. ومن الأفضل فهم العديد من النجوم المبدعين الكبار في عصرنا من أمثال جاستن بيبر، وماريو باتالي، ودوريس كيرنز جودوين، لا كفاعلين منفردين، وإنما باعتبارهم علامات تجارية تمثل هيئات عمل تنتج بشكل جماعي.

من أين جاءت أسطورة العبقري الوحيد؟ الجواب قصير للغاية: لقد ظهر في عصر التنوير وأصبح يتمتع بشعبية في العصر الرومانسي واتخذ شكله النهائي في الولايات المتحدة المعاصرة. منذ البداية كانت الأسطورة متشابكة مع النظرة إلى الطبيعة البشرية باعتبارها منتجا لذات متكونة من وحدات صغيرة مستقلة. كثير مما نعتقد بأنه حقيقة حول طريقة تطورنا، وكيف نعمل، ومن نحن على الحقيقة، تطور بالتدريج في ظل فكرة -خاطئة- عن البشر، تعتبرهم مكتفين بذواتهم ومعزولين وفردانيين.

كان التركيز الطاغي في كافة مدارس علم النفس الحديثة المتنوعة من التحليل النفسي إلى الطب النفسي البيولوجي ومن سلوكية ب. ف. سكينر إلى نظريات جان بياجيه التطورية، على خبرات الأفراد. «هرم الاحتياجات» الشهير الذي صاغه عالم النفس الشهير أبراهام مازلو جعل أحد افتراضات

هذا المجال واضحًا: صنَّف مازلو احتياجات الإنسان صعودًا من الاحتياجات الأساسية إلى السامية، مع وضع الاحتياجات الجسدية (كالطعام والتبرز) في أسفل الهرم، يعلوها الاحتياج للأمان في الموقع الثاني من الأسفل، وفي الموقع الثاني من الأعلى يوجد الاحتياج للتقدير (تقدير الذات والثقة) وفي قمة الهرم الحاجة إلى تحقيق الذات. وتقع احتياجات الحب والانتماء منبوذةً في المنتصف تمامًا. بكلمات أخرى، رأى مازلو التواصل مع الآخرين أمرًا متقدمًا أكثر من استخدام الحمام وامتلاك منزل، وباعتباره خطوة إضافية على طريق النمو والإنجاز الشخصي.

اليوم، وضعت الحركة المتنامية في العلوم والدراسات الإبداعية الأساس لفهم جديد. لقد كانت التغيرات الهائلة في القرنين السابع عشر والثامن عشر والتي أدت إلى ظهور أسطورة العبقري المنفرد نتاجًا لتغيرات ضخمة في المساحات المتقاطعة بين السياسة والاقتصاد والثقافة (ظهور الدولة القومية واقتصاد السوق، وتغيُر دور الدين في الحياة اليومية). اليوم، وفي ظل وجود تحولات كبيرة مماثلة (ولادة الإنترنت وآثاره الواسعة، والاقتصاد العالمي، والتطورات العلمية التي تقدم نظرة جديدة حول كل شيء، بدايةً من نمو الطفل إلى النظم المعتقدة) تخضع أخيرًا هذه الأفكار الجوهرية إلى التفكيك. في السنوات الأخيرة ظهرت مجموعة جديدة من المعارف الجديدة المثيرة للإعجاب عن العلاقات الإنسانية، منها علم النفس الاجتماعي ودراسات العلاقات والإبداع الجماعي. يقدم كتاب ستيفن جونسون «Where Good Ideas Come From» ما يمكن أن نسميه نظرية شبكة الإنجاز البشري، والتي يعد علم البيئة أفضل تشبيه لها، حيث تترابط باستمرار الكثير من القوى غير المرئية والتي «لا خيار أمامها سوى أن تترابط وتعيد إنتاج أغلى الموارد على الإطلاق: المعلومات». مع أن التركيز على المجموعات والعلاقات له قيمة ومصداقية، إلا أنه غير كافٍ كتصحيح لنموذج العبقري المنفرد. العبقري، ما هو إلا قصة صيغت ليُعزى إليها بشكل كامل فضل طبيعة الإبداع الغامضة، فهي تحتوي شيئًا كبيرًا وتضع له أُطرًا. وبمجرد اكتشاف وهم استقلالية تايغر ودز أو فينسنت فان جوخ أو توماس ولف، من المغري أن نحاول سرد القصة الكاملة، لدراسة شمولية دوائر الفرد الضيق، وكافة المؤثرات التي تُمتص من القريب والبعيد. قادنا هذا التمرين إلى الفكرة التي أوضحها بيرسي بيش شيلي: «يخضع عقل كل إنسان إلى التعديل بسبب كافة مكونات الطبيعة والفن، وبسبب كل كلمة وكل اقتراح اعترف في أي وقتٍ أنه تصرف بناءً على وعيه».

إلى جانب نقد المؤلف المرتبط بميشيل فوكو ورولاند بارثيس، يمكن لأي شخص يحمل قدرًا من الطموح الفكري أن يقدر هذه الفرضية، لكن التعقيد المطلق لهذه الفكرة يجعل تعقّلها صعبًا، ناهيك عن تطبيقها في الحياة اليومية. يمكن لألمع شخص بيننا أن يقرأ إحدى تفسيرات الأوديسة والإلياذة باعتبارهما

تراكمًا لأجيال من التقاليد الشفهية والأسطورة، ثم يشير إلى كون المؤلف هو هوميروس على الرغم من ذلك، ومن المعروف أن هوميروس هو خليط، لكن السباق الدائر بين الحقائق التي تغير التفكير والخيالات البسيطة أقل ما يقال عنه أنه غير متكافئ.

يتعامل نموذج العلاقات مع ما يتعلق بالعلاقات الحميمة. نحن جميعًا نعلم بمحض البديهة أن أحداث الحياة تدور في العلاقات القريبة مع الآخرين. مع ذلك، من المغري غالبًا أن نبعد نظرنا عن هذه الحقيقة الواضحة. تقول دايانا ماكلين سميث الطبيبة الأسرية التي تحولت إلى استشارية لفرق القيادة ومؤلفة كتاب «The Elephant in the Room : How Relationships Make or Break the Success of Leaders and Organizations»: «على مستوى ما، يحب الناس التركيز على المجموعات لأنها مريحة أكثر، فلا يُضطرون للتفكير في البشر كبشر. عندما أذهب إلى مكان لأتكلم عن العلاقات، عادة ما يضحك الحاضرون بقلق. يقولون إن الأمر يشبه علاج العلاقات الزوجية في العمل، الاعتراف به يحيطه التوتر؛ لأنه خارج عن المعيار الثقافي للحياة التنظيمية العقلانية. لكنه ما يتحدث عنه الجميع حول مبرد الماء، وفي الحانة بعد العمل، ومع شركائهم في المنزل. العلاقات هي ما يفكر الناس فيه حقًا. لكنهم لا يفكرون في الأمر جيدًا، وهو ما يُعد جزءًا من المشكلة».

يعد الثنائي وحدة الإبداع الأساسية. في دراسة للدوائر المبدعة التي تنوعت بين الانطباعيين الفرنسيين ومؤسسي التحليل النفسي، توصل عالم الاجتماع مايكل فاريل إلى أن المجموعات خلقت إحساسًا بالمجتمع والمعنى والجمهور، لكن العمل المهم حقًا انتهى به الأمر منجزًا على يد ثنائيات، كما في حالة كلود مونيه وبيير أوغست رينوار، وسيغموند فرويد وفيلهلم فليس.

ولم ذاك؟ من أجل شيء واحد: على الأرجح أنه من الصحيح أننا مجهزون للتفاعل مع الأفراد بشكل أكثر انفتاحًا وعمقًا من المجموعات، نظرًا لأن النفسية تتشكل من خلال تبادلات فردية مع مقدمي الرعاية

كما أن الشراكة الفردية هي أكثر العلاقات مرونة وسيولة. يمكن لشخصين في الأساس أن يجعلا مجتمعهما الخاص مشغولًا. وعند إضافة شخص واحد فقط إلى المجموعة، يصبح الموقف أكثر استقرارًا، لكن هذا الاستقرار قد يخنق الإبداع حيث تتصلب الأدوار ومواقع القوى. تكفي ثلاثة أرجل لتقف الطاولة في مكانها، أما الرجلان فقد صُنعتا للمشي أو الركض (أو القفز أو السقوط).

الشراكة الثنائية تزيد الاشتباك بشكل طبيعي، بل وحتى الحدة. في مجموعات أكبر قد يتجنب الفرد الظهور ويتحرك دون حماس. لكن لا يمكن لأي طرفٍ الاختفاء إذا كانت الشراكة ثنائية. كتب جورج سيميل: «إن الصفة الحاسمة في الثنائيات هي أن كل واحد من الطرفين يجب أن يحقق شيئًا. و

في حالة الفشل، يبقى الطرف الآخر فقط، لا القوة الفوق فردية كما يظهر في المجموعات المكونة من ثلاثة أفراد. يقول سيميل إن هذا هو ما يمنح كل ثنائي لونه وصفته، ويفسر ذلك قائلًا: «على وجه التحديد، حقيقة أن كلًا من الاثنين يعرف أنه يستطيع الاعتماد على الآخر ، وأنه لا يوجد شخص آخر سيكرس نفسه تكريسًا خاصًا للثنائي».

إذًا، هذا ما أعنيه عندما أقول أن الشراكة الثنائية هي وحدة الإبداع الأساسية. وهي ليست الوحدة الوحيدة المهمة بالطبع، فإذا كنت تسمع ثلاثيا يعزف موسيقى الجاز أو تدرس مجلس الشيوخ الأمريكي، فمن الواضح أن المجموعة بأكملها مترابطة، لكن حتى هذه المجموعة الثلاثية أو تلك المجموعة المكونة من بضع مئات تتشكل بسبب شراكات ثنائية بداخلها.

هناك نقطة حاسمة أخرى، وهي أن الثنائي لا يسن الإبداع فحسب؛ وإنما يتيح لنا أيضًا صياغة نموذج له. في كتاب Where Good Ideas Come From، يحدد ستيفن جونسون الأنماط المميزة للابتكار في كل شيء، بدايةً من الشعاب المرجانية إلى المدن إلى الإنترنت. يقول جونسون: «بلغة نظرية التعقيد، تعد هذه الأنماط كسيرية؛ فهي تعاود الظهور بشكل يمكن التعرف عليه عند تقريبه أو إبعاده، من الجزيء إلى الخلية العصبية إلى البكسل إلى الرصيف. وسواء كنت تبحث عن الابتكارات الأصلية للحياة القائمة على الكربون أو انفجار أدوات برمجية جديدة على الإنترنت، فإن نفس الأشكال تستمر في الظهور».

هذا هو الحال مع شكل «الثنائي». والهدف هنا هو فهم طبيعة الثنائيات المبدعة إلى جانب الطبيعة الثنائية للعملية الإبداعية نفسها. تتميز هذه العملية بحالة الشد والجذب بين كيانين، سواءً كانا شخصين، أو مجموعتين، أو حتى، كما سترى، شخص واحد والصوت الداخلي في رأسه.

هذا الكتاب يتتبع التقدم الذي يتبعه الثنائي. من خلال مقارنة مئات الثنائيات المبدعة وجدت أنهم يتحركون وفق ست مراحل:

- اللقاء: عند النظر إلى أول لقاء بين الأفراد الذين سيشكلون ثنائيا بعد ذلك، فإن الظروف والصفات التي تخلق الكيمياء أو الشرارة -وهي أوجه التشابه غير العادية التي تتزامن مع اختلافات غير عادية- تصبح واضحةً.
- الالتقاء: مع الوقت، يتحرك الفردان إلى ما هو أبعد من مجرد اهتمام وشعور بالحماسة تجاه بعضهما البعض، ويصبحان ثنائيًا بحق من خلال التخلي عن عناصر ذواتهم الفردية لتشكيل ما يسميه علماء النفس «الذات المشتركة».
- الجدلية: في عملهم الإبداعي، يزدهر أي ثنائي في أدوار مختلفة وغير واضحة الحدود، من خلال الاهتمام بمواقف ذات تركيبات متماثلة تظهر الأهمية الأساسية للطرفين في العملية الإبداعية.
- المسافة: لتحقيق الازدهار على المدى البعيد، يحتاج أفراد الثنائيات إلى ما هو أكثر من القرب. يجب عليهم أن يعثروا على مسافة مثالية بين بعضهما البعض، ليتيحا الفضاء الكافي لتوليد أفكار وخبرات متميزة بهدف مدّ شراكتهم بالإثارة على الدوام.

- اللعبة اللانهائية: في ذروة عملهما، يعمل الثنائي ضمن علاقة من التنافس والتعاون، وهي جدلية تكشف الطبيعة الصارخة للنفوذ واحتمال الصراع.
- الانقطاع: بالنظر إلى كيفية انتهاء الشراكات الثنائية، نرى أنهما يبتعدان عن بعضهم بسبب نفس الطاقات التي دفعتهما قدمًا. فهما لا يخسران الشرارة بينهما، وإنما التوازن، بسبب بعض التغييرات الخطرة في السياق المحيط بهم.ا ومع ذلك، فبالنظر إلى طريقة ارتباطهما ببعضهما البعض من الناحية العملية والنفسية يمكننا أن نقول أيضًا إن الثنائيات الإبداعية لا تنتهي أبدًا في الحقيقة.

قبل أن نبدأ، قد ترغب في معرفة ما أعنيه بالإبداع. لقد استعرت تعريفًا واسعًا من عالم النفس ميهالي كسيكسنتميهايلي، وهو: «إيجاد شيء جديد حقًا يستحق التقدير ليُضاف إلى الثقافة». وقد أضفت الفن، كالكتابة والموسيقى والرقص وما إلى ذلك، إلى جانب العلوم والتكنولوجيا والنشاط الاجتماعي والتجارة، وتجنبت بشكل كبير السياسة، لكن ككل الأنواع الأخرى من الثنائيات تكون لعبة نزيهة طالما يصنع الشخصان معًا شيئًا يساهم في الثقافة بما يتجاوز ما كان لأحدهما أن ينتجه وحده.

هذه بعض النقاط السريعة حول العملية:

أولًا: كل اسم تقابله تقريبًا في هذا الكتاب هو لشخص معروف أو لشخص كان مشاركًا في مشروع معروف، لكنني قضيت وقتًا طويلًا مع ثنائيات مكونةً من أشخاص غير معروفين. التحدي الأول كان فهم الديناميكيات الأساسية للثنائيات، ولذلك، كان عليَّ أن أتوسع. أما التحدي الذي يليه فكان عرض الديناميكيات الأساسية من خلال قصص حقيقية. لهذا السبب، وجدت أن القصص والمقالات القصيرة عن ثنائيات يسهل تمييزهم ستكون الأقوى.

كثير من الأدلة المعروضة في هذا الكتاب مستخلصة من مواد عامة. لقد اعتمدت قدر الإمكان على تصريحات مباشرة من أصحاب الشأن أنفسهم، ومن الأشخاص الذين راقبوهم. كذلك قابلت بعض الثنائيات البارزة، ومن بينهم: جيمس واتسون (من الثنائي واتسون وكريك)، ومارينا أبراموفيتش وأولاي، وديفيد كروسبي وغراهام ناش.. ولمعرفة المزيد عن مات ستون وتيري باركر، تحدثت مع الكثير من أعضاء دائرتهما المقربة، وكانت أكثر المقابلات التي أجريتُها بروزًا على الأرجح، هي الجلسة التي عقدتها مع تينزن غيش تيثونغ، الذي كان السكرتير الخاص للدالاي لاما لأكثر من ٤٥ عامًا.

ومع ذلك، فما بين يديك هو جهد من التوليف، دعمه فضولي تجاه الأسئلة التي طرحتها في البداية: ما هذا الشيء الذي نسميه الكيمياء في العلاقة؟ وماذا يعلمنا ذلك عن العملية الإبداعية؟

عندما بدأت هذا الكتاب، أردت أن أرى ما إذا كان تدقيق النظر في عينة واسعة من ثنائيات سامية سيُبرز دروسا تنطبق على استوديوهات التسجيل والمختبرات وقاعات مجالس الإدارة والملاعب الرياضية، وتبين أن هذا متحقق أيضًا في الواقع. فهناك قصة شائعة عن العلاقات المبدعة، من منحنى القصة

الذي يسلكونه إلى المواضيع التي تشعل حماسهم.

ومع ذلك، موقفي تجاه المواد ليس موقف الصياد الذي أمسك بفريسته، بل حتى بعد خمس سنوات، أشعر كما يشعر مستكشف يحدق باستخدام منظاره، محاولاً رؤية وحشٍ غريبٍ ورائع بين العشب الطويل. يرجع هذا جزئيًا إلى أنني أتعامل مع موضوعَي الإبداع والحميمية، وهما غامضان ومحيران بطبيعة الحال.

لطريقتي نقاط قوة وقيود، حيث أحاول السير على الخط الفاصل بين استكشاف الحقائق الكبيرة واستكشاف الخصوصيات الفردية والتناقضات الكامنة في الأشخاص الحقيقيين.

أريد أن أعترف أيضًا أن موقفي كان متواضعًا. فأنا من بين الأشخاص الأكثر عزلة الذين أعرفهم. أنا لست مثل رجل رالف إليسون الخفي في قبو رطب يضاء بالمصابيح السلكية الساخنة. لقد أمضيت الغالبية العظمى من حياتي كبالغ، وحدي. وحتى عندما كنت برفقة غيري، كنت أصارع لتوجيه انتباهي إلى العالم الخارجي، بدلًا من التركيز على الهمهمة والصراخ الموجود في رأسي.

لذا فبينما نظرت في الشخصيات الموجودة في هذا الكتاب، دُفع وجهي تجاه الزجاج. يطمئنني الكتَّاب الذين عملوا على مواضيع يشعرون فيها بعجزهم التام، كوليام جيمس الذي انطلقت محاضرته العظيمة عن التجربة الدينية من معاناته الشخصية مع الإيمان. لقد حوَّل جيمس بُعده إلى أصل، وجلب الفضول الشديد والسذاجة المفيدة، أي الرغبة في تحديد تجربة قد يعتبرها من يعرفونها عن قرب أمرًا مسلمًا به.

عندما يتعلق الأمر بالتواصل، أعلم أنني لست وحيدًا في رغبتي في الحصول على المزيد. فالكثير من الأشخاص الكثيري الإنجاز يرغبون بشدة في أن يكونوا جزءًا من تلك المعادلة التي يكون الواحد فيها بالإضافة إلى الواحد يساوي ما لا نهاية له، ويتورط الكثير من الناس في شراكات لا يقدرها العالم أو لا يملكون هم أنفسهم المفردات الكافية لوصفها.

لقد كتبت هذا الكتاب بإيمان تؤكده الخبرة بأن المزيد ممكن: المزيد من الحميمية والمزيد من الإبداع والمزيد من المعرفة حول هذه الحقيقة الأساسية، وهي أننا نقدم أفضل ما لدينا ونعيش بأفضل حال عند الدخول في الفضاء الواسع بيننا وبين الآخرين.



من أين أتيت يا هاوثورن؟ وبأي حق تشرب من قنينة الحياة الخاصة بي؟ وعندما أضعها على شفتاي، فهما ملكك لا ملكي. أشعر أن الألوهية تحطمت كرغيف خبزٍ على العشاء، وأننا نحن الكِسرات المتناثرة. وبالتالي هذه أخوة الشعور الأبدية...

عزيزي هاوثورن، الشكوك الجوية تتسلل إليَّ الآن، وتجعلني متشككًا في عقلانيتي في الكتابة إليك هكذا. لكن، صدقني، أنا لست مجنونًا، أيها النبيل فيستوس. لكن الحقيقة دائمًا غير متماسكة ، وعندما تتصادم القلوب الكبيرة معًا، تكون الهزة مذهلة بعض الشيء.

لا أستطيع التوقف حتى الآن. إن كان العالم مكونًا بأكمله من المجوس، سأخبرك ما ينبغي عليَّ فعله. ينبغي أن أمتلك طاحونة من الورق منتصبة في أحد أطراف المنزل، وكذلك شريط لا نهاية له من الورق الكبير مكدسة على مكتبي، وفوق هذا الشريط يجب أن أكتب آلاف وملايين المليارات من الأفكار، جميعها في شكل خطاب لك. فالمغناطيس المقدس عليك، ومغناطيسي يستجيب.

•من هيرمان ميلفيل إلى ناثانيال هاوثورن – نوفمبر ١٨٥١.

الجزء الأول

اللقاء

عندما تحين لحظة البدء. عندما يصبح الهواء بيننا أقل شبهًا بالفجوة وأكثر شبهًا بالممر، عندما لا ندري ما نقول لأن ما يجب أن يقال أكثر مما ينبغي، أو العكس، عندما نعلم بالضبط ما ينبغي قوله، لأن كافة البواعث المحيطة بالفكر واللغة أصبحت فجأة، وبشكل غريب، مكتملة وراشدة.

أحيانًا، تلتقي بشخص قد يغير حياتك. أحيانًا تشعر بهذه الاحتمالية. بمعنى أنك تشعر في حضرة ذلك الجسم العلوي، بأنك ولجت إلى مدار جديد، وأن الأرض تحتك أشبه بالترامبولين، وأن بإمكانك مع هذا الشخص الجديد أن تخلق أشياء أكثر جمالًا ونفعًا، وأكثر روعة وقيمة من أي وقت مضى.

كيف حدث هذا؟ ما هي الظروف والملابسات التي تعزز التواصل الإبداعي؟ بكلمات أخرى: أين وكيف يبدأ ذلك؟ وما هي تركيبة الأشخاص التي ترفع من احتمالية حدوث ذلك؟

عندما نجيب عن هذه الأسئلة من خلال النظر في أول اتصال بين عدد من الثنائيات، سنتمكن من إلقاء نظرة على أول فكرة رئيسية ثابتة: قلب التواصل الإبداعي هو المزيج السعيد بين المألوف والغريب. لقد توصلت إلى التفكير في هذا المزيج باعتباره مزيجًا تكامليًا. ومما رأيته أكثر من مرة، علمت أن هذه

هي البذرة الأساسية لتوجيه الناس إلى دعم بعضهم البعض، بل وإدهاش وإثارة بعضهم البعض،، وهي الحالة التي تنتج عملًا جسورًا لا يمكن لأحدهم تحقيقه منفردًا.

بطريقة أخرى: سيكون أفراد كل ثنائي عظيم مختلفين جدًا عن بعضهم البعض ومتشابهين جدًا في آنٍ واحد. واجتماع هاذين الطرفين معًا هو ما ينتج الاحتكاك النشط الذي يُظهر الثنائي المبدع.



١

«إنك تُذكرني بتشارلي مونغر»

الخلطة السحرية والأماكن الجذَّابة

التشابه هو نقطة جيدة ننطلق منها؛ لأن الاهتمامات المشتركة والحساسية عادة ما تجمع الشركاء المستقبليين معًا في المقام الأول. لقد رأيت ثلاثة أنواع من «اللقاء»: اللقاء عن طريق أحد المعارف المشتركين، واللقاء في الأماكن التي تحتضن الاهتمامات المشتركة، وما يبدو أنه وقع صدفة ويتبين أنه وقع بفضل تشابه خفي.

في ١٩٥٧، أغرى مستثمر يبلغ من العمر سبعة وعشرين عامًا من أوماها بولاية نبراسكا الأمريكية بعض أصدقاء عائلته، إدوين ودوروثي ديفيز، للانضمام إلى صندوقٍ استثماري يديره. بدا أن د. ديفيز لم ينصت إليه على الإطلاق، لكن بعد أن انفرد بزوجته لبعض الوقت وافقا على تخصيص ١٠٠ ألف دولار، معظم صافي ثروتيهما، وهو مبلغ ضخم بالنسبة للمستثمر وارين بافيت، الذي تحتوى محفظته في ذلك الوقت على ٣٠٠ ألف دولار.

لقد سأل بافيت د. ديفيز عن سبب خوضه لمثل هذه المخاطرة الكبيرة. فأجاب: «إنك تُذكرني بتشارلي مونغر». بعد عامين من ذلك، عندما جاء مونغر، المحامي ذو الـ ٣٥ عامًا في لوس أنجلوس، لزيارة مسقط رأسه أوماها، رتبت عائلة ديفيز لقاءً بين الرجلين. هكذا بدأت الشراكة التي تقف خلف ما قد يكون أنجح عملية استثمار في تاريخ الرأسمالية.

يربط العقل البشري بين الشبيه وشبيهه. وهو أمر يرضي حاجة بدائية فينا. وهو مثل ألعاب الذاكرة التي يلعبها الأطفال، حيث تقلب بطاقة تُظهر بطيخة، وتظهر رغبة مفاجأة في البحث عن بطاقة عليها بطيخة أخرى، وتبدو كحاجة طبيعية وعاجلة تضاهي الحاجة للتنفس.

بطريقة مشابهة كثيرًا لذلك، يطابق البشر بين أصدقائهم الذي يظنون أنهم متشابهين. في عام ١٩٧١ قدّم مراهقٌ يُدعى بيل بيرنانديز صديقه البالغ ١٦ عامًا والذي يدعى ستيف إلى صديقه الآخر الذي يُدعى ستيف أيضًا، وهو فتى جامعي يبلغ من العمر ٢٠ عامًا يعيش في نفس المربع السكني الذي يعيش فيه فرناندز. يتذكر فرناندز: «في إحدى الأيام، أتى ستيف جوبز بدراجته ليتسكع معي ولإنشاء مشاريع إلكترونية في المرأب، وكان ستيف وازنياك يقف أمام المرأب يغسل سيارته لذا قلت في نفسي حسنًا ستيف هذا هو رفيقي في الأمور الإلكترونية، وعلى الأرجح سيحبان التعرف على بعضهما البعض».

لكن في بعض الأحيان تأتي المقابلات بسبب الاحتياجات العملية. عندما اكتشف جوزيف كوالسكي أن صديقته البولندية الشابة ماري سكودوفسكا التي كانت تدرس الفيزياء في باريس تحتاج إلى مساحة لإقامة مختبر لها، فكَّر في أنها قد تجد المساعدة عند عالم الفيزياء بيير كوري.

في فيلم سينمائي عن الشركاء الرائعين، القصص المشابهة لقصة إدوين ديفيدز أو بيل فرناندز أو جوزيف كوالسكي كانت لتُستأصَل لأننا نعتز بالفكرة الرومانسية للشراكات التي يصنعها القدر.

لكن إن كان ثمة شيء يدعى القدر، فهو يعمل من خلال عوامل بشرية. على عكس الأفلام التي تمر فيها الفتاة التي ستغير حياة البطل وهو جالس في غرفة الانتظار في مكتب الطبيب، تنشأ أهم العلاقات في الحياة الواقعية عن علاقات أخرى. إليك دراسة أجراها عالما الاجتماع دانكان جي واتس وجورجي كوسينيتس حول كيفية تكوين الصداقات في الحرم الجامعي. لقد أظهرت أن ما يقارب ٤٥٪ من الثنائيات الجديدة التقت من خلال الأصدقاء المشتركين، وأن ٤١٪ من الثنائيات الجديدة التقت من خلال الأصدقاء المشتركين والسياقات المشتركة (كالفصول الدراسية). وتباين تكوّن العلاقات الجديدة بحسب بُعد شبكة العلاقات، ما يعني أن الأفراد الذين فصل بينهم وسيطان (ولم يشتركوا في أي صديق أو فصل دراسي) انخفضت احتمالية أن يصبحوا أصدقاء ثلاثين ضعفًا، مقارنةً بمَن فصل بينهم وسيط واحد.

الحقيقة هي أن التعارف العظيم الذي يغير حياة البشر غالبًا ما ينشأ بسبب علاقات أخرى رتيبة أكثر، قد تبدو واضحة للقادرين على فهم التعقيدات الاجتماعية، لكنها درس مهم بالنسبة لمَن يسعون لإقامة علاقات من مواقع أكثر عزلة. وكما لاحظ جون كاكيوبو ووليام باتريك في كتابهما «Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection»، فإن مَن يرغبون في الحميمية يميلون لتفويت فرصهم حتى في اللقاءات العادية. ومع شعورهم بالإحباط بسبب الإحراج الذي يشعرون به، قد يشهدون تراجعًا أشد. القفز مباشرة إلى القمة ليس هو الطريقالسليم لصعود السلم الاجتماعي مرة أخرى، إنما التقدم في خطوة أولى فحسب. قل مرحبًا لشخص الواقف في المصعد. أخلق تواصلًا بالعين في غرفة الاجتماعات، وحبا بالله، اتصل بأمك. حتى أصغر لحظات الاتصال الأصيل بإمكانها أن تكون مشجعة. بإمكاننا استخدام المجاملات الاجتماعية والتواصل الواقعي اللطيف لتجهيز أنفسنا لاحتمالية الولوج إلى شيء أكثر تقدمًا، كمشاركة أفكارٍ خطرة، كما يفعل عازف البيانو حين يستعد بأن يؤدي بعض الدرجات الموسيقية قبل تأدية سوناتا كاملة.

الوحدة قد تشبه دوامة تسحب للأسفل، والتواصل يمكن أن يصعد بنا إلى فلكٍ أعلى. ويمكننا إن بدأنا في التحرك أن نتحرك بسرعة كبيرة؛ لأننا، كما يُظهر علم الشبكات الاجتماعية، مترابطين ببعضنا أكثر مما نعتقد. في دراسة

أجراها موقع فيسبوك في عام ٢٠١١، تبين أنه من بين ٧٢١ مليون مستخدم في ذلك الوقت، كان متوسط عدد الروابط بين أي شخصين عشوائيين هو ٤.٧٤، أي أقل من «درجات الفصل الست» التي اشتهرت في مسرحية جون غوار التي تحمل نفس الاسم.

أحد مفاتيح تسهيل الحركة هو ما تدعوه عالمة النفس كارين فينغرمان «الغرباء المترابطين منطقيًا»، وهم أشخاص خارج دائرتك المقربة يحملون اهتمامًا بك يكفي لخلق تواصل، لكن على مسافة كافية منك ليقابلوا أشخاصا مثيرين للاهتمام في مدارات أخرى. بحسب دراسة أجراها عالم الاجتماع مارك غرانوفيتير، فان أكثر من نصف العينة التي يدرسها من المهنيين في مدينة نيوتن بولاية ماساشوستس الأمريكية قد حصلوا على وظائفهم من خلال العلاقات الشخصية. وأن أكثر من ٨٣٪ من العلاقات الشخصية التي أدت إلى الحصول على وظائف كان التواصل فيها عارضًا أو نادرًا.

قد يقودك هذا إلى التفكير بأن شخصًا ما ضمن دوائرك البعيدة سيهبط عليك بشكل سحري ويوصلك إلى مكانٍ جديد. لكن الأدق هو أن تنظر إلى هذه العلاقات باعتبارها مكبرات تذيع اهتماماتك. ففي كافة الحالات التي ذكرتها حتى الآن، كلٌ من عضوي الثنائي قدم لقناة تعارفهما سببًا لتُقدم على تعريفهما ببعضهما البعض، ولم يحلما فحسب بأحلامهما الخاصة، بل اخذوا خطوات، مهما كانت بسيطة، لتحقيق رؤية ما. فعندما تتحدث عما تريد ويسمعك ولو شخص واحد، فأن ذلك قد يطلق دائرة خلّاقة.

أما الطريقة الرئيسية الثانية لتلاقي الشركاء المهمين وتفعيل الدائرة الموصلة بين الاهتمامات الشخصية والعلاقات الاجتماعية، فهي التوجه لما يدعوه عالم الاجتماع مايكل فاريل «مكانًا جذابًا»، أو موضع اجتماع الأشخاص ذوي الاهتمامات أو التوق المشترك.

وتعد الجامعات أماكن جذابة واضحة. فقد التقى مات ستون وتيري باركر، مؤسسو أستوديوهات South Park، في فصل دراسي لطلبة ما قبل التخرج في جامعة كولورادو. كما تعارف عالمي النفس دانيال كانيمان وعاموس تفيرسكي -اللذان سيبتكران الاقتصاد السلوكي بعد ذلك- لأول مرة عندما دعا كانيمان تفيرسكي لإلقاء كلمة في فصله بالجامعة العبرية بالقدس. والتقى لاري بيج وسيرجي برين، مؤسسا غوغل، أثناء جولة قادها برين في ربيع ١٩٩٥ للطلبة الذين قُبلوا حديثًا في كلية ستانفورد للدراسات العليا(ومن بينهم بيج). وكذلك التقى جيمس واتسون عالم الأحياء الأمريكي البالغ ٢٣ عامًا بفرنسيس كريك البريطاني البالغ ٣٥ عامًا الذي تدرب على فزياء التيار المتعرج خلال أطروحته للدكتوراة، عندما ذهب واتسون إلى مختبر كافنديش بجامعة كامبريدج للعمل على الأشعة البلورية، وهي طريقة لدراسة التركيب الذري للجزيئات، وباجتماعهما معًا سيكتشفان بنية الحمض النووي.

الأماكن الجذابة تستخلص الطاقة حتى لمَن يدخلونها دون أن يحملوا أي طموح ملموس. ففي عام ١٩٦٧، و بهذا الشكل، جُذبت باتي سميث الشاعرة والفنانة والحالمة ذات العشرين عامًا إلى حي بروكلين بالقرب من كلية فنون تدعى معهد برات، حيث انضم بعض أصدقائها إلى الكلية. وبحسب ما وصفته في مذكراتها «Just Kids»: «لقد توصلت إلى أنني لو وضعت نفسي في بيئتهم، فسيكون بإمكاني التعلم منهم». وعندما وصلت إلى منزل أصدقائها تبين أنهم انتقلوا منه، لكن الولد الذي فتح لها الباب أشار إلى غرفة خلفية كان شريكه في السكن يستلقي فيها نائمًا، والذي كان هو أيضًا طالبًا في المعهد. لقد كان ذلك النائم روبيرت مابلثورب، الذي سيصبح فيما بعد نصفها الآخر في الإبداع.

في الحقيقة ليس من الضروري لأماكن الجذب أن تكون مؤسسة ما، بل قد تكون فعالية تدوم لساعات فحسب، كخدمة كنيسة أتلانتا في خريف ١٩٥٠، التي التقى فيها اثنان من الدعاة الشباب، رالف ديفيد أبيرناثي، ومارتن لوثر كينج الابن،، وكان ذلك أول اتصال لشراكة خلقت حركة الحقوق المدنية الأمريكية. وفي عام ٢٠٠٧، ذهب مارك زوكربيرغ، رئيس فيسبوك التنفيذي، وهو بعمر ٢٣ عامًا إلى حفلة كريسماس مقامة في منزل رائد أعمال آخر في وادي السليكون، ليلتقي بأحد مديري غوغل التنفيذيين، شيرلي ساندبرغ، الذي وقع بعد ذلك بثلاثة شهور عقد توليه منصب مدير العمليات لدى زوكربيرغ.

يشع الجذب في بعض الأحيان من أحد أعضاء الثنائي المستقبلي. كانت سوزان ب. أنتوني، المعلمة والمناهضة لعقوبة الإعدام والعبودية وأحد دعاة الاعتدال، جندية شابة في حركة الإصلاح حينما أتت إلى سنيكا فولز بمدينة نيويورك عام ١٨٥١ لحضور مؤتمر مكافحة العبودية. وعلى الرغم من كونها أكبر بخمس سنوات فقط كانت إليزابيث كادي ستانتون قائدة الحملة بعد صياغتها لإعلان المشاعر الذي أطلق دعوى للمساواة بين الجنسين لم يعرف العالم مثيلًا لها من قبل. لقد التقتا في الشارع، وأعجبت ستانتون فورًا بأنتوني التي تصغرها، والتي ستصبح فيما بعد كبيرة مساعديها.

وحتى حينما نلاحظ النتائج الكبيرة لهذه اللقاءات، يجب أن نأخذ في الاعتبار مدى تواضع البدايات ومقدار الجهد المبذول فيها. في إحدى أيام ١٩٦٠، وخلال زيارة إحدى لاعبات الباليه القادمة من نيويورك والتي كانت تبحث عن طلاب لضمهم إلى منحات دراسية في مدرسة الباليه الأمريكية التابعة لشركة مصمم الرقصات جورج بالانشين، رقصت فتاة في الـ ١٤ من العمر من سنسيناتي بولاية أوهايو الأمريكية، بأقصى جهدها. كانت روبرتا سو (سوزي) فليكر قد رقصت لسنوات ولعبت في الغالب مع أصدقائها لعبة يسقطون فيها على أذرع الكراسي ويتظاهرون بأنهم ينهارون بين أذرع رجال بالانشين البارزين. لم تكن مهاراتها الفنية كافية للفوز بالمنحة، لكن عندما سمعت مستكشفة المواهب أن والدة فليكر خططت لنقل ابنتها لمدينة نيويورك، اقترحت أن يطلبوا من

المدرسة مباشرة محاولة أخرى.

وفي ١٦ أغسطس ١٩٦٠، وفي عيد ميلادها الخامس عشر، خضعت فليكر للاختبار، وعندما وصلت إلى غرفة تجربة الأداء فوجئت برؤية بالانشين شخصيا، الذي شاهد رقصها وهو يميل برأسه إلى الخلف. لقد غنت فليكر لنفسها، آملةً في أن يملأ صوتها «الصمت الصاخب» في الغرفة. تقول في مذكراتها: «بدت تلك اللحظات وكأنها بلا نهاية». لكن أخيرًا، صفق بالانشين بيديه وقال: «حسنًا. هذا يكفي. شكرًا لكِ. مع السلامة»، وغادر الغرفة. تلقت اتصالًا في اليوم التالي يبلغها بأنها مقبولة.

تبدو بعض اللقاءات صدفة، لكننا نحتاج فقط للكشف عن السياق، لنرى تأثير الأماكن الجذابة. في ٣١ يوليو ١٩٦٠، ذهب مصمم الأزياء فالنتينو غارافاني وهو بعمر ٢٨ عامًا إلى مقهى بشارع فيا فينيتو بروما برفقة بعض أصدقائه لكنهم لم يتمكنوا من العثور على طاولة فارغة. تلفت أحد رفقاء فالنتينو ليجد طالب الهندسة المعمارية الشاب جيانكارلو جياماتي يجلس وحيدًا فسأله إن كان بإمكانهم الانضمام إليه. أُعجب جيانكارلو وفالنتينو ببعضهما البعض وبدءا في الخروج معًا، ثم وجدا نفسيهما بعد فترة قصيرة يعملان معًا، ليبني جيانكارلو البنية التحية اللازمة ليُطلق فالنتينو حلمه: تصميم ثياب أجمل نساء العالم.

لم تكن الصدفة هي ما تسببت في تقاطع طريقيهما. فقد أتى فالنتينو من بلدة صغيرة في الشمال الإيطالي. وقد كان طفلًا عنيدًا لا يكل، شق طريقه بداية من محافظات باريس التي عمل فيها كمصمم تحت التدريب. ثم شق طريقه مرةً أخرى معتمدًا على نفسه، وعاد إلى روما حيث شعر بحدسه أن الفرص كانت هناك. أما جيانكارلو فقد ولد في المدينة، وكان والده يمتلك متجر إلكترونيات بالقرب من فيا فينيتو، لكنه لم يكن من الطبقة الغنية، ولم تكن مراهنة كبيرة أن يعتمد على فقط نفسه كما في المشهد الشهير من فيلم La Dolce Vita من أداء فيليني. إنّ وصف لقاءهما بالمصادفة في مقهى مزدحم في روما أوائل الستينيات يشبه وصف لقاءٍ في ستوديو ٥٤ بنيويورك في السبعينات بالمصادفة. لقد أخبرني مات تيرناور، مخرج فيلم Valentino: The Last Emperor: «كان فالنتينو وجيانكارلو في المكان الصحيح والوقت المناسب. لم يكن الأمر مصادفة؛ فقد وضعا نفسيهما في ذلك المقهى، الذي كان هو نفسه المهد للحظة تاريخية».

المقاهي هي مثال للحياة في المدينة، فهي أماكن يستكشف الناس فيها أجساما وعقولا جديدة؛ لقد دفع اختراع المقاهي عصر التنوير نفسه. المدن هي عبارة عن أماكن جذب كبيرة. فما تزخر به من مشاحنات وأماكن مزدحمة، تجذب وتبقي مَن يستطيعون تحمل الصراع لأنهم يسعون خلف شيء ما، أعني: بعضهم البعض.

تخلق المدن علاقة إبداعية، وهذا هو أحد الأسباب الرئيسية لازدهارها اليوم. في التسعينيات عندما حررت تكنولوجيا المعلومات العاملين من حجراتهم الصغيرة، توقع بعض العلماء الاجتماعيين انتهاء حياة الحضر، لكن العقدين الأخيرين شهدا في الحقيقة زيادة حادة في عدد سكان الحضر في جميع بقاع العالم، وتركيزات هائلة لما يسميه ريتشارد فلوريدا «الطبقة المبدعة».

يشكل الاتصال المادي فارقًا كبيرًا في العمل الإبداعي. أجرت شركة Bell Communications Research في أواخر الثمانينيات دراسة على مختبر أبحاث وتطوير صناعي ضخم يعمل فيه ٥٠٠ موظف تقريبًا في مجالات الفيزياء والهندسة وعلوم الحاسب وسلوكيات الإنسان، وظهر أن احتمالية تعاون الباحثين مع زملائهم العاملين في نفس المجال ونفس الطابق، أكبر بضعفين مقارنة بمن هم على بعد طابق واحد بالمصعد. وارتفعت تلك الاحتمالية لتصل إلى ستة أضعاف بين الباحثين العاملين في أقسام مختلفة لكنهم جلسوا على مقربة من بعضهم البعض، مقارنة بمن كانوا في نفس القسم لكن عملوا في طابق مختلف.

هذه الدراسة نشرت قبل استخدام البريد الإلكتروني على نطاق واسع، لكن في عصر الحواسيب النقالة والهواتف الذكية، يبدو أن أفضل الأعمال تنشأ من التواصل المباشر بين شخصين أيضًا. فوفقًا لدراسة أُجريت عام ٢٠١٠ على ٣٥ ألف ورقة بحثية في الطب الحيوي ممن شارك في تأليفها مؤلف واحد على الأقل من جامعة هارفرد، ظهر أن الاستشهادات بالأعمال التي أنتجت بتعاون مباشر ومادي بين مؤلفيها (وهو مؤشر على أهمية البحث) كانت أكثر بكثير من تلك التي نتجت عن تعاون عبر مسافة أبعد بين المؤلفين.

وفقًا لتلك الدراسة تلك الاقتباسات لم تتأثر سلبًا عند عمل المتعاونين من حُرُم جامعية مختلفة فحسب، بل وعند عملهم من مباني مختلفة كذلك، حتى لو كانوا في حرم جامعي واحد.

إن أقوى دعم للتفاعل المباشر يأتي من تلك الشركات التي تتربح من التواصل الإلكتروني. تصر ياهو على أن يعمل الموظفون من المكتب (بدلًا من العمل عن بُعد). وعندما سُئل المدير المالي لشركة غوغل عن عدد الموظفين الذي يعملون عن بُعد، أجاب: «أقل عدد ممكن».

من ناحية يشكل اللقاء الجسدي فارقًا بسبب الأهمية المثبتة للتواصل غير اللفظي، حيث أظهرت العديد من الدراسات أن الإشارات أهم من الكلمات بأربعة أضعاف.

تشمل فوائد التواصل الشخصي الخبرات التي لا يمكننا تسجيلها بشكل واعٍ. ففي المساحات المشتركة يتواصل الموجودون بما يدعوه عالم النفس دانيال غولمان «شبكة الاتصال العصبية اللاسلكية». ويصفها في كتابه «الذكاء الاجتماعي» بقوله: «دائرة ردود أفعال تتخطى حواجز الجلد والعظم بين

الأجسام». وعندما صوّر العلماء الحوارات وبطئوا سرعة عرضها ليشاهدوها إطارًا بعد إطار، لاحظوا تزامنًا بين الحركات غير اللفظية، أي: تناغمًا مشابهًا للإيقاع الذي يقود ارتجال موسيقى الجاز. لقد كانت الحركات ذاتها متناسقة بفارق جزء من الثانية؛ فعقلنا يستقبل البيانات خلال مللي أو ميكروثانية. لكن المعالجة الواعية للمعلومات تحدث في إطار ثوانٍ أبطأ نسبيًا. وعندما يتحدث اثنان إلى بعضهما البعض، يقول غولمان: «لا يمكن لأفكارنا أبدًا أن تواكب تعقيد الرقصة».

إن القيمة المحورية للمكان الجذاب هو تقارب الاهتمامات المشتركة. بشكل نموذجي، نرى ذلك في أماكن التركيز، كالأماكن التي يفضلها المهووسون. لكن ذلك قد يحدث أيضًا في أماكن العزلة النسبية، كما يحدث عندما يجد مهووسان بعضهما وسط زحام من المشجعين. فعندما انتقل مراهق هولندي يدعى لارز أولريتش إلى مدينة نيوبورت بيتش بمقاطعة أورانج بولاية كاليفورنيا عام ١٩٨٠، وجد نفسه وحيدًا تمامًا في هوسه بالموجات الجديدة من موسيقى الهيفي ميتال البريطانية والتي تضمنت فرقًا مثل Saxon و Iron و Maiden و Def Leppard . وعن مدرسته الثانوية يحكي لارز كاتب السير الشخصية ميك وال: «كان هناك حرفيًا ٥٠٠ صبي يرتدون قميصًا ورديًا من لاكوست، وشابًا واحدًا يرتدي قميص Saxon ..ِأنا. لقد كنت غريبًا، أفعل شيئًا خاصًا بي ... كنت أمشي في أرجاء المدرسة مرتديًا قميص Saxon وكان الناس ينظرون إليَّ كما لو أنني من كوكبٍ آخر».

شعر لارز بأنه منعزل للغاية لدرجة أنه كتب إعلانًا في صحيفة تدعى Recycler يقول: «عازف طبول يبحث عن عازفي ميتال آخرين للاجتماع معهم». وأجاب جيمس هيتفيلد على الإعلان. يتذكر أولريتش أنه كان خجولًا لدرجة أن لم يستطع توجيه عينيه إلى أحد، لكنه كان يمتلك اهتماما بالموسيقى قويا ومماثلا. وستنطلق فرقة Metallica التي أنشآها لتبيع أكثر من ١٠٠ مليون ألبوم.

تملك الكثير من الثنائيات بالطبع قصة لقاءٍ أول نعرفها، أو حتى يعرفونها هم. و معظم الأشقاء، كأورفيل وويلبر رايت، وويليام ودوروثي وردزورث، وجويل وإيثان كوين، لن يتذكروا وقتًا كانوا لا يعرفون فيه بعضهم البعض. لكن حتى داخل هذا الوسط، من المذهل أن العديد من هذه الثنائيات خلقت عالمًا لأنفسها بناءً على الاهتمامات المشتركة. كان فينسنت وثيو فان جوخ الطفلين الأول والثالث بين أخوتهما الستة الذين بقوا على قيد الحياة، لكن علاقتهما غير العادية كانت ملحوظة حتى لأختهم إليزابيث التي قالت إن ثيو عندما كان صبيًا اعتبر فينسنت «أكثر من مجرد إنسان عادي»، حيث قال ثيو: «أعشقه أكثر من أي شيء يمكن تخيله».

السمة الأخرى الشائعة بين الثنائيات التي تتكون من أشخاص بينهم علاقة

حميمة كالأشقاء، هي أنهم مثلما تشاركوا منذ البداية عالمًا معًا، فإن عملهم الإبداعي يبدأ بعد انفصال خطر. فبعد وفاة زوجته، أرسل جون وردورث ابنه وليام إلى المدرسة وابنته دوروثي للعيش مع أقاربه. خلال تسع سنوات، رأوا بعضهما البعض بالكاد. ذهب الأخوان كوين إلى نفس المدرسة الثانوية ونفس الكلية، لكن جويل درس السنيما في برنامج الدراسات العليا بجامعة نيويورك، فيما خاض إيثان الدراسات العليا في الفلسفة بجامعة برينستون. وبعد تخرج إيثان، انضم إلى أخيه في نيويورك لكتابة السيناريوهات.

النقطة المهمة هي أن الثنائيات التي تحظى بحيوات مبكرة متشابكة بعمق كبير، يجب أيضًا أن تطور تجارب أو مواقف أو أنماطًا عاطفية مختلفة. وهذه هي القشرة التالية التي سنكشفها في قصص اللقاءات. فالتشابه ليس هو المحفز وحده، بل هو الجمع بين أوجه التشابه والاختلاف العميقة.



٢

توأم متطابق من طرفي الأرض

التقاء حب الشبيه وحب المخالف

في يوم دافئ ورطب من يوليو ١٩٥٧ في معرض بساحة واقعة خلف كنيسة القديس بطرس في وولتون وهي إحدى ضواحي مدينة ليفربول. جاء بول مكارتني لتفقد فرقة تدعى Quarry Men ، وكان قد التقى بصديقه إيفان فوجان الذي اقترح عليه الحضور. وبعد أداء الفرق لمجموعتين فصلت بينهما مظاهرة منددة بتعامل شرطة ليفربول مع الكلاب، توجهت الفرقة إلى الجهة المقابلة من شارع الكنيسة إلى قاعة سانت بطرس الاجتماعية. تبع إيفان بول، وقدمه إلى الفرقة وقائدها جون لينون.

كان بول يرتدي سروالًا أسودًا تضيق ساقاه نزولًا إلى الكعبين وسترة بيضاء بخيوط فضية. عندما رآه جون لأول مرة، اعتقد أنه يشبه ألفيس. وكان هذا أمرًا مهمًا. فقبل التقاء الشابان بعامٍ واحد، في مايو ١٩٥٦، فجَّرت أولى أغنيات إلفيس بريسلي المنفردة «Heartbreak Hotel» المؤشرات البريطانية. فقال جون: «لم يؤثر بي شيء بحق حتى ظهر ألفيس». فرد بول: «كل ما أردنا جميعًا أن نكونه هو إلفيس بريسلي».

تلقى جون وبول موسيقى الروك أند رول بقوة وإلهام وسعوا إلى تشكيل حياتهم وفقًا لهذا الإيمان الجديد. بعد وقتٍ قصير وبعد عيد ميلاده الـ ١٤، باع بول بوقًا كان والده قد اشتراه له مقابل غيتار زينيث ١٧. وفي الوقت نفسه تقريبًا، اشترى جون غيتار غالوتون تشامبيون وكوَّن فرقةً من أصدقاءه. على المسرح، ارتدى جون قميصًا ذا تربيعات وصفف شعره إلى الخلف بأسلوب ذيل البطة. ولم يرتدي نظارته على الرغم من أنه كان يرى بالكاد بدونها؛ كل ما كان يهمه هو طريقة رؤية الناس له.

حظي بول أيضًا بحضور حشد. فقد تجمع فصله الدراسي بأكمله فيما وقف هو على مكتبه وعزف أغنية ليتل ريتشار «Tutti Frutti» في عرض مدرسي اجتذب ١٥٠ طفلًا. تبادل بول وجون الذخيرة، وهي الأغاني التي لم يكن بالإمكان الاستماع إليها إلا عبر إشارة راديو لوكسمبورغ الضعيفة أو في كشك الاستماع الموجود في متجر الشرائط الموسيقية المحلي. وقد لعبت فرقة Quarry Men الكثير من هذه الأغاني في ميدان القديس بيتر، ومن بينها اغنية Del،Vikings، «Come Go with Me»، التي، وفقًا للمتخصص في فرقة البيتلز مارك لويسون، «لم تكن مجرد أغنية عرفها كل منهما، بل كانت أغنية عرفها القليلون. لقد كانت كالذهب المخبأ، والسر المشترك، ووسيلة التوصيل بين خبيرين».

لقد امتد التناغم بينهما ليشمل ما هو أبعد من موسيقى الروك أند رول. فكلا الولدين كانا من نسل الأيرلنديين المهاجرين إلى لفيربول، وقد تشاركا لهجة محلية غنية، عنت فيها كلمة «جير»، «جريت» أي عظيم، و«ناعم» يعني «غبي»، وعنت «إي هو» أي شيء بدءًا من «هالو» أي مرحبًا إلى «لتس جو» أي «لننطلق». كما أنهما امتلكا مظهرًا خارجيًا متشابهًا (سيزيد طول بول فيما بعد ليبلغ خمسة أقدام وأحد عشر إنشًا، وسيكون جون أقصر منه بنصف بوصة فحسب)، ووسامةً متقاربة.

كان جون وبول مثالًا كلاسيكيًا لحب الشبيه. بالنسبة للرئيسيات، يعد التشابه علامة أمان، وبالنسبة لمستوى عقلي أعلى، يشكل التشابه راحة أسس التواصل. إذ يشعر البشر براحة أكبر إذا كان ثمة تشابه في عوامل كالدخل والتعليم والمظهر الجسدي والعرق والإثنية.

تبرز أوجه التشابه في أذهاننا بالأخص عندما تكون -كما هو الحال مع أغلب الثنائيات المبدعة- غريبة. في عام ١٩٧٥، ذهبت الفنانة مارينا أبراموفيتش إلى أمستردام لأداء عرض في التلفزيون الهولندي. وقد رتب المعرض المضيف لقاء بينها وبين فنان آخر ليكون دليلها في المدينة ومساعدها في تقديم عرضها، وكان رجلًا ألمانيا يدعى إيوي ليزيبين، المشهور بأولاي. وفيما تحدث الاثنان، لاحظت بمحض الصدفة أن دعوة الحضور التي وجهت إليها وصلت في عيد ميلادها. فسأل أولاي «ومتى عيد ميلادك؟». فأجابت بأنه ٣٠ نوفمبر. فقال: «لا يمكن أن يكون هذا عيد ميلادك .. إنه عيد ميلادي!». ولإثبات ذلك، مد يده ليحضر مذكراته، حيث قام بتمزيق صفحة عيد ميلاده، كما يفعل كل عام. عند ذلك، فتحت مارينا مذكراتها لتريه أن صفحة ٣٠ نوفمبر كانت ممزقة أيضًا.

قال أولاي: «لقد كان هذا التعارف كما لو أنني وجدت أخًا أو أختًا تائهةً، أو شيء مثل ذلك». وسرعان ما شرعوا في تعاون حميم استمر ١٢ عامًا.

لكن راحة التشابه ليست سوى مكون واحد من مكونات عملية الإبداع. تخيل حفلة عشاء رائعة، ومع وصول الضيوف وشمهم لرائحة الطعام الجيد ورؤيتهم لشكل المشروبات المتراصة، خيم إحساس بالاسترخاء. بعض الحضور يعرفون بعضهم بالفعل؛ فلا تربط بين الجميع علاقة أبعد من درجتين. والكثير منهم يمتلكون اهتمامات وخلفيات متشابهة. بهذا المنظور يجب أن يكون الوزن النسبي للتشابه أكبر خلال الجزء المبكر من المساء، لكن عندما يبدأ العشاء، تتبدل الأولويات ليحل محل الراحة التحفز، وتنتشر الخبرات المختلفة، ويشتعل الخلاف.

إننا بحاجة إلى أوجه التشابه لتمهد لنا الطريق، ولأوجه الاختلاف لتحركنا. تناولت إحدى دراسات المكتب الوطني للأبحاث الاقتصادية بحثا حول أي من السببين التاليين يجعلان أصحاب رأس المال يختارون شركاءهم: قدراتهم أم تشابههم باشتراكهم في الخلفية الثقافية مثلًا. ووجدت الدراسة أن أوجه

التشابه في نطاق القدرات تحسن الأداء، أما التشابه الناتج عن التآلف فـ «يقلل بشكل كبير احتمال نجاح الاستثمار». المشكلة ليست التشابه نفسه؛ فلا بأس به كأساس. المشكلة هي عندما ينظر أعضاء الفريق إلى المواقف بنفس النظرة، ويعجزون عن تقدير الصعوبات التي تفرض نفسها, الولاء والتفاني قد يقيدان التفكير المستقل.

في بعض مناحي الحياة قد تسير الأمور بشكل جيد بسبب الوزن الكبير للتشابه مقابل الاختلاف. لكن العمل الإبداعي يعتمد على التواصل عبر مساحات بعيدة، وعلى اجتماع المختلفين. يقول وليام بليك في كتابه «The Marriage of Heaven and Hell»: «من دون تناقضات لن يوجد تقدم». ويعرِّف إيرا غيرشوين الأغنية بأنها: «فنّان يخضعان لضغط عاطفي يوحدهما في شكل فن ثالث»، وهو ما ينطبق أيضًا على الإبداع بشكلٍ عام. كان غيرشوين يتحدث عن الموسيقى وكلمات الأغاني، ولكن يمكن اعتبار هذين الأمرين رمزًا للمجالات أو المناظير المتباينة التي تواجه نفس المشكلة الشائعة، والتي دائمًا ما تكون كما يلخصها غيرشوين: «العلاقة والتوازن بين فنين ... يجب أن تُعقد بشكل جديد».

في كتابه « The Act of Creation»، دعى أرثر كويستلر هذه العلاقة وهذا التوازن بـ «إعادة التشكُّل»، أي: «التشابك المفاجئ بين مهارتين أو قالبين فكريين لم تجمعهما علاقة في السابق». وهذه هي مكونات الطفرات الإبداعية، التي تفسر السبب الذي يجعل من المنعزل شخصًا يحمل معرفة مهمة ومنظورًا جديدًا و يلعب دورا مهما في الغالب، أي على سبيل المثال لماذا اخترع ذوو التفكير المستقل الهاتف والحاسوب الشخصي، ولم يفعل ذلك الموظفون الأفذاذ لـ Western Union و IBM؟

«غير المنتمين للدائرة» يفعلون ما هو أكثر من إنشاء منتجات جديدة. فوفقًا لنظرية توماس كون حول تحولات النمط الفكري (البارادايم) فإنهم هم المسؤولون غالبًا عن تقديم مناخ فكري كامل. إن مؤلفي نمط فكري جديد لا يمكنهم أن يكونوا أغرابا تمامًا على المجال وإلا سيفتقدون المعرفة الكافية للقيام بعملهم، ناهيك عن التأثير في إيقاع التغيير من الأساس، لكن لا يمكنهم أن يكونوا أيضًا من الراسخين في المجال وإلا فسيتقيدون بالأعراف. المنتمون لأي مجال معرَّضون دائمًا للركود في نفس المجالات، كالعمل الأكاديمي، الذي يدعي أنه يقدِّر الأصالة والأيقونات. وبطبيعة الحال، من يمتلكون السلطة يكافئون المتملقين والملتزمين بالنسق الحالي، وفي حالة غياب المعايير التجريبية، قد يمتلكون زمام الأمور.

ومع ذلك، فكما تصاب الثقافات القديمة بنوع من الركود أحيانًا، يمكن لأي من الثقافات المولودة حديثًا أن تصل بنفسها إلى مستوى سخيف. وتعد ثورة دوت كِوم في آواخر التسعينيات مثالًا تقليديًا على ذلك.

أفضل مناخ للتقدم هو المزج بين الاحترام والتحدي. الفرق العاملة في الشركات تبلي بلاءً حسنًا في المهمات الواضحة مع أي متحدٍ يطرح عليهم أسئلة غير مريحة. عن طريق دراسة شبكات العلاقات التي أخرجت موسيقيي برودواي، وجد عالمي الاجتماع برايان عوزي وجرايث سبيرو أن العمل الأكثر مبيعًا وشهرةً جاء من بيئات تمزج بشكل مثالي بين المقربين والغرباء، أي بين أشخاص عملوا مع بعضهم عن قرب في وقت سابق وأشخاص من نفس المجال لكن كانوا غرباء بالنسبة إلى بعضهم البعض.

على مستوى جذور الثنائيات، تعد هذه المقابلة ضرورية. أخبرتني ديانا مكلين سميث عالمة النفس ومستشارة الإدارة: «إن أكثر شخصين لديهم إمكانيات إبداعية، هما الشخصان الأكثر اختلافًا. والسؤال هو كيف يسخِّرون هذا الاختلاف لخدمة الإبداع، بدلًا من تعطيل بعضهم البعض؟»

بحسب المرات العديدة التي حكى فيها بول مكارتني القصة، فقد برزت له لحظة معينة في ذلك اليوم الصيفي الرطب من عام ١٩٥٧ عندما قابل شريكه المستقبلي. كانت هذه اللحظة حين اندفع مكارتني في ميدان سانت بيتر خلف الكنيسة المبنية من الحجر الرملي ببرج ساعتها الذي يلوح في الأفق، والتقط أصوات أغنية «Come Go with Me» لفرقة The Del،Vikings، وهي عبارة موسيقى دوو،ووب محببة تبدأ بلحن معدي قبل أن تطلق نداء المتيّم الذي يقول كما في اسم الاغنية، «تعالي وامضي معي»، ولا تبعد مكبر الصوت بعيدًا «إلى ما وراء البحار».

عَرف بول الأغنية جيدًا بما يكفي ليدرك أن جون -الذي كان يرتدي قميصًا محددًا وشعره مسرح بطريقة تذكرنا بألفيس بريسلي- كان يقوم بشيء غريب ورائع حين غنى العبارة الافتتاحية بهذه الطريقة:

Come come come come

And go with me

Down down down down to

The penitentiary

اعتقد بول أن جون كان «عبقريًا»، إذ أخذ أغنية حب رقيقة ودمجها بنكهة الخروج على القانون المميزة في موسيقى البلوز، فكأنه قد مد ذراعيه فوق المحيط ليجمع بين ليفربول الإنجليزي والجنوب الأمريكي (لم تكن لفظة «Penitentiary» شائعة في المملكة المتحدة). لقد كانت لحظة صغيرة، لكنها كانت إشارة إلى جموح جون وتمرده. قال بول: «فور سماعي لذلك، أُعجبت به».

كان من المقرر أن تُحيي فرقة QuarryMen رقصة في الثامنة مساءً من تلك الليلة ، ما جعل بعض أعضاء الفرقة ومن بينهم جون لينون يبقون إلى جانب إيفان فوجان وبول مكارتني ويتجولون في قاعة الكنيسة الاجتماعية.

التقط بول غيتاره وأداره ليعزف عليه باليد اليسري وبدأ في استعراض الأغاني التي يعرفها: بواكير موسيقى الروك أند رول لادي كوكران، وكارل بيركنز، وليتل ريتشارد. بعد بضع أغان فحسب أثبت بول إتقانه للعزف على الأوتار والكلمات، بما في ذلك كلمات أغنية «Twenty Flight Rock» لكوكران والتي واجه الأولاد الآخرون صعوبة في فك رموزها. لم يكن يعرف الألحان وحسب بل كان قادرًا على عزفها دون تجهيز وبشكل معكوس على الغيتار الذي يستعمله مستخدمي اليد اليمنى. على العكس، لم يكن غيتار جون مضبوطًا بشكلٍ صحيح؛ فقد كان يعزف عليه وكأنه بانغو. يقول بيت شوتون أعز أصدقاء جون: «فورًا، وجدت جون يتفحص ذلك الفتى».

لم تستغرق ملاحظة بول لجموح جون، وملاحظة جون لاحترافية بول، سوى دقائق قليلة. لكن هذه الدقائق أشارت إلى مدى قدرتهما على أن يكملا بعضهما البعض.

ينحدر بول من عائلة دافئة وذات علاقات وثيقة، تتجسد أهمية الموسيقى فيها من خلال البيانو الذي يشغل اغلب مساحة غرفة معيشتهم. الموسيقى بالنسبة لبول كانت غناء العائلة مع بعضها البعض وحفلات فرق آلات النفخ النحاسية. وعندما بدأ في كتابة الأغاني لم يكن بول يفكر في الروك أند رول، بل أراد التأليف لسيناترا.

على النقيض من ذلك، أمضى جون أغلب شبابه في منزل خالته بميامي، وكان منزلًا فخمًا ومكدسًا. وبخلاف طفولة بول الدافئة، تميزت حياة جون بالصعوبات والفراق. وقد أُرسل إلى ميامي بسبب فساد أبويه.

بالنسبة لبول المراهق، كان إلفيس اختلافًا كبيرًا ضمن سياق مألوف وعائلي. وبسبب كافة ابتكاراته كان إلفيس يمثل امتدادًا للتقاليد لكن في شكل أداء موسيقي كبير وصاخب.

أما بالنسبة لجون، فالرجل القادم من مدينة ممفيس قد حول كل شيء لا يعجبه في العالم إلى أمر واضح تمامًا. يقول عن ذلك: «كان الروك أند رول حقيقيًا حينها. وكل شيء آخر كان زائفًا».

المفارقة أن جون الذي كان محطمًا وجامحًا أكثر، كان -موسيقيًا- أكثر اجتماعية بكثير. فقد أتت جاذبيته، كما تأتي الجاذبية الشخصية عادةً، من احتياجٍ عميقٍ لتلقي الحب. وأتى طموحه هذا من إحساسه بأنه لكي يمتلك عالمًا يعجبه، سيتوجب عليه أن يصنعه بنفسه. ولذلك كان يجعل أصدقاء طفولته يمثلون قصصه المفضلة، ويرسلهم في مداهمات، ويدبر المقالب، وكان دائمًا على رأس عصابة. وعندما دخل الروك أند رول إلى حياته، حول عصابته إلى فرقة موسيقية، وقد أصر على انضمام بيتي شوتون على الرغم من معارضة هذا الاخير لأنه كان بالكاد يستطيع العزف. لكن جون لم يمانع، فقد كان هو الآخر يعزف بالكاد.

دافعه إلى التمرد أوصله دائمًا إلى أماكن خطرة. لقد تطور صخب طفولته إلى السرقة من المتاجر. ولولا أن جون انخرط في فرقة رائعة، أو بمعنى أصح لو لم يلتقي ببول، لكان أصبح على الأرجح مثل والده، وهو رجل محبوب يتصف بالاستهتار والكسل والتنقل بين الوظائف الغريبة والجرائم الصغيرة. يتذكر بيتي شوتون: «أحيانًا كنت أقلق من أن يكون مصيره مشؤومًا».

ربما كان بول ليمتهن التدريس، هو مسار كان يأخذه في الحسبان، أو القيام بأي وظيفة أخرى يمكن أن يعتمد فيها على ذكائه والاستمرار في العيش داخل عقله. لقد كان دقيقًا وحذرًا، وهو ما ينبئ بأنه كان يملك نظرة ألفيس بشكل أفضل كثيرًا من جون. كان بإمكانه الصراخ كليتل ريتشارد أيضًا. وقد امتلك بول قدرة مبهرة على التمثيل الصامت، فيما أستطع جون أن يكون نفسه فحسب.

كان جون أكبر بعشرين شهرًا، وهو فارق ضخم بالنسبة لمراهق. وقد لعب دور الأخ الأكبر القوي الذي لم يحظ به بول أبدًا. بالنسبة لجون مثَّل بول صديقًا جادًا وجذَّابًا وبدرجة مكافئة من البراعة أو حتى أكبر، والذي كان بإمكانه القيام بأشياء يستطيع القليلون القيام بها، وهي: مواكبته. ولد آخر كان حاضرًا في تلك القاعة وصف حالهما بعد عرض بول بأن الولدان كانا «يطوفان حول بعضهما البعض كالقطط».

من الواضح أن أي شخصين يختلفان عن بعضهما البعض من أوجه ما، يشبه كلٌ منهما الآخر. لكن في الثنائيات الفعَّالة، يبلغ ذلك مبلغًا متطرفًا، فيصبحان كما لو أنهما توأم متطابق أتي كل واحد منهما من طرف ما من أطراف العالم المتناقضة. عندما التقى غرهام ناش بديفيد كروسبي عام ١٩٦٦، كان ناش رجلًا إنجليزيًا أنيقًا وبذقنٍ صغيرٍ غير محلوق آتٍ من شمال إنجلترا، حيث تعكس الأغاني بساطة موسيقى البوب النقية، فيما كان كروسبي متصوفا شاعريا من جنوب كاليفورنيا حيث تدفع الأغاني حدود البوب لدرجة اقترابه من الاختلاط بالجاز.

ومثل أغلب الثنائيات العظيمة، كانا ثنائيًا غريبًا نموذجيًا. ومع ذلك، كانا كما لو أنهما توأم افترق بعد ميلادهما مباشرة. لقد بلغ كلا الرجلان قمة النجاح في البوب، بمجموعة Hollies وكروسبي بفرقة Byrds. لكنهما شعرا بأن فرقتيهما تقيدهما ولا تمنحهما التقدير الكافي. وخلال الستينيات التي شهدت انفجار موسيقى الروك، احتفظ كلٌ منهما بذروة إعجابهما بالغناء الموسيقي، وفي قانون الموسيقى حمل كلٌ منهما حبا شديدا لأسلوب الأخوان إفرلي، اللذان غنيا جملًا لحنية تعتمد في الغالب على أثلاث متوازية، لتكون كل عبارة مستقلة بذاتها وقادرة على تعظيم غيرها.

يمثل ستيف جوبز وستيف وازنياك حالة أخرى تقترب فيها أوجه التشابه من تشابه التوائم، وتبدو أوجه الاختلاف كوادٍ يفصل بين الطرفين. كان كل من

جوبز ووازنياك من أبناء الثقافة المضادة التي غذّت تطرفًا سياسيًا حقيقيًا، وكانا مخادعين أحبا تحدي العالم بطرق ذكية، مهوسين بالأدوات الذكية، ويتبنيان منهجًا مثاليًا حيال الطرق التي يمكن لهما التأثير في حياة الناس اليومية من خلالها. في مذكراته iWoz، يروي وازنياك حوارًا مبكرًا مع جوبز حول مَن كان الأفضل من بين ديلان وفرقة البيتلز. يقول: «كلانا فضَّل ديلان؛ لأن أغانيه كانت حول الحياة والعيش وقيم الحياة وما كان مهمًا بحق ... بالنسبة إلينا كانت أغاني ديلان تضرب على وتر أخلاقي. كانت تدفعك نوعًا ما إلى التفكير في ما كان صائبًا وما كان خاطئًا في العالم، وكيف ستعيش وستكون». كلٌ منهما اعتقد أن عليه عمل أشياء رائعة».

ومع ذلك، ومع تشاركهما في رؤية واضحة، اختلفت طباعهما وشخصياتهما بشكل حاد. كان جوبز قادرًا على اختراق الآخرين مثل شعاع ليزر، وتغيير آرائهم بما وُصف بعد ذلك على نحو مشهور بـ «حقل تشويه الواقع». أما وازنياك فوصف نفسه بالـ «خجول» والـ «غريب للغاية»، وأنه كان «يخشى التحدث لأنه اعتقد أنه سيقول شيئًا خاطئًا». أما جوبز فحظي بجاذبية مخادعة على الرغم من أنه كان يصاب بنوبات طفولية من الغضب. وعلى العكس، كان وازنياك صبورًا وعنيدًا.

ولعل مثالي المفضل على تقارب المتضادات هو بوب ومايك برايان. للوهلة الأولى، لا يبدو سوى أنهما متماثلان، فهما في النهاية توأمٌ متماثل يلعبان مباريات التنس الثنائية معًا ويمكن رؤيتهما في العلن في ملابس متماثلة. لقد حكما عالم التنس الثنائي لعقد من الزمان، وقُدما باعتبارهما قوة متوحدة تمامًا. لقد واجه حتى الأصدقاء المقربين صعوبةً في التفريق بينهما. وكانت طريقة تفكيرهما متوائمةً لدرجة أنهما لا يتناقشان حول النقاط المختلفة. وسيرد مايك أو بوب على من يناديهما ببوب أو مايك.

ومع ذلك فإن المطلعين على أمور التنس يدهشون من اختلافاتهما مثل كل شيء آخر. يقول خصمهم المعتاد راجيف رام: «لا يمكنك الخلط بينهما في المعلب أبدًا». يلعب بوب بيده اليسرى، وهو أطول ببوصة من شقيقه وأفضل في التسديد. ووفقًا لمايك، فهو الأكثر إبداعًا بين الاثنين إذ يكتب أغاني فرقتهما ويدير حساب تويتر، وهو أكثر تهورًا أيضًا. أما مايك فيلعب بيده اليمنى ويعيد الكرة بشكل أقوى ويلعب بطريقة إستراتيجية أكثر، وهو الأكثر تنظيمًا بين الاثنين، والأكثر حساسية. يقول بوب: «إذا هزمته في الملعب بشدة، سينخفض مستوى لعبه. أما أنا فعلى العكس». ومع ذلك يعمل الاثنين مع بعضهما البعض بشكل سلس، ويلعب كل واحد منهما بشكل منفرد كما تلعب يدا الجسم الواحد.

***

٣

«كديسمين صغيرين»

اختلاف الخبرة بالشرارة

الشرارة، تلك الصورة الشائعة لتجربة القدرات المشتركة، تعد استعارة جيدة؛ لأنها تنقل مثل هذه التجارب العاطفية المتباينة. قد تبدو الشرارة أمرًا طبيعيًا وسهلًا يشبه توصيل جهاز ما بمقبس. حسبما دونت نيكولا عن اللحظة التي التقت فيها الكاتبتان اللتان ستصبحان بعد ذلك بوقت قصير شريكتان، كيلي إسكريدج ونيكولا جريفيث: «اصطفت كل خلية في جسمي كما تفعل برادة الحديد وأشارت إليها». وعندما التقت مارينا أبراموفيتش بأولاي، قالت مارينا: «لقد اتجهنا مباشرةً إلى منزله ومكثنا في السرير عشرة أيام».

لكن أيضا الثنائيات قد تجد الاتصال الأول غير يسير، فيما يشبه ملامسة سلك كهرباء عامل. بعد رؤية لوحة Les Demoiselles d’Avignon لبابلو بيكاسو، قال جورجيز براك للفنان: «يبدو الأمر وكأنك تحاول دفعنا لشرب البترول لننفث اللهب»، لكن طاقة اللحظة دفعت الاثنين لخلق المدرسة التكعيبية. وعندما رأى رالف أبيرناثي مارتن لوثر كينغ الابن أول مرة، جلس في المقعد «يتحرق حسدًا لعلمه وثقته». وخلال ساعات من اللقاء، انخرط سيرجي برين ولاري بيج في نقاشٍ حاد، وتصادما بشكل شبهه أحد الصحفيون بـ «سيفان يشحذ كلٌ منهما الآخرٍ». وفي ٢٠١٠ ، وبعد ٣٦ عامًا من لقاء الساحر بين جيلي لشريكه تيلير، قال: «كنا نكره بعضنا البعض في أغلب الأوقات، لكنها كانت كراهية تشبه التقاء الصوان والصلب؛ إذ تجعل الشرارة التي تخرج منه أمرًا يستحق العناء».

لم يحب الكثير من أعضاء الثنائيات بعضهم البعض في اللقاء الأول. فعندما لاحظ سي. إس. لويس، جي. ر. ر. تولكين في البداية في اجتماع كلية أوكسفورد، ذهب إلى المنزل وكتب: «لا ضرر منه. يحتاج فقط إلى صفعة على وجهه أو شيء من هذا القبيل».

وسرعان ما وجد الرجلان نفسيهما على طرفي نقيض حول نقاش كبير حول المناهج الدراسية، وسؤال هل ينبغي أن تعتمد دراسات الأدب الإنجليزي على النصوص واللغات القديمة وتلك العائدة إلى القرون الوسطى أم ينبغي إضافة أعمال «معاصرة». تبنى تولكين الرؤية الأولى، واعتقد أن أي عمل بعد تشوسر مشتبه فيه، فيما تبنى لويس الرأي الثاني.

كان لويس حذرًا. يقول في كتاب «Surprised by Joy»: «عند مجيئي إلى العالم، حُذرتُ (ضمنيًا) من الثقة أبدًا في رجل كاثوليكي. وعند مجيئي إلى كلية اللغة الإنجليزية حُذرت (بشكل صريح) من الثقة في فقهاء اللغة. وكان تولكين

الاثنين». لكن سرعان ما علم لويس أن عدوه الأيديولوجي قد أسس ناديًا يسمى «Kolbíter» أو «آكلي الفحم»، على وفق كلمة إسكندنافية قديمة تطلق على الرجال الذين تحلقوا في البرد لتبادل القصص مقتربين بشدة من النار، لدرجة أن لويس كتب قائلًا: «لقد بدوا كما لو أنهم يمضغون الفحم». لقد كانت هذه المجموعة مخصصة للمنتمين لجامعة أكسفورد الذين قرأوا القصص والأساطير الأيسلندية بلغتها الأصلية. كان لويس مبتهجًا بمعرفة تلك المجموعة؛ فقد أحب هذه النصوص. واكتشف هو وتولكين اهتمامهما المشتركة في ما أسمياه «الشمالية»، ومع الوقت أصبحا «صديقان جيدان»، بحسب ما قاله إي. إل. إدموندز الطالب بأكسفورد خلال منتصف ثلاثينيات القرن الماضي. ويضيف: «في الواقع، كانا أحيانًا كديسمين صغيرين، يمضيان الوقت في مجرد السخرية من بعضهما البعض».

وجود عدم ارتياح بين الثنائيات الواعدة يميل لأن يكون محفزًا، أو ربما يكون الأمر أن الثنائيات المؤكدة تتحرك (في النهاية) تجاه عدم ارتياح يرجى منه الخير، بدلًا من التراجع إلى أمان العزلة. في عام ٢٠٠٤، وجدت المخرجة ليزا تشولودينكو نفسها في حيرة في إحدى مقاهي لوس أنجلوس. فقد توقف الإلهام فيما كانت تكتب نصًا، ولم تستطع العثور على مأخذ جيد. أدارت بصرها في أرجاء الغرفة لتجد كاتبًا آخرًا تعرفه من دوائر صناعة الأفلام، وهو ستيوارت بلومبرغ. جاء ستيوارت ليسلم عليها، وتحدث الاثنان حول نص مشكلة ليزا، والتي كانت تدور حول امرأتان مثليتان وأطفالهما المراهقين الذي يلتقون فجأة بآبائهم الذين تبرعوا لأمهاتهم بحيواناتهم المنوية. استمع بلومبيرغ للمشاكل، ثم قال لتشولودينكو: «لطالما رأيت أن عليكِ تقديم أعمالًا تجاريةً أكثر». فردت تشولودينكو في المقابل: «لطالما رأيت أن عليك تقديم أعمالًا شخصيةً أكثر». وفي اليوم التالي، كانا في العمل يتعاونان لإخراج النص الذي أصبح فيلم «The Kids Are All Right».

يمكن تشبيه اللقاءات الأولى بالمحادثات التي لا نهاية لها. لذلك، يصف وازنياك لقاءه الأول مع جوبز قائلًا: «جلست أنا وستيف على الرصيف المقابل لمنزل بيل فيرنانديز لأطول وقت ممكن لنتبادل القصص فحسب». وعندما التقى مارك زوكربيرغ بشيريل ساندبرغ في حفلة رأس السنة، تحدثا لساعة تقريبًا عند الباب، ثم سرعان ما رتبوا لقاءً لاستكمال المحادثة على انفراد. ووفقًا لكارل يونغ، فعندما التقى سيغموند فرويد «تحدثا بلا انقطاع لمدة ١٣ ساعة».

يعتمد كل من الصراع المحفز والمحادثة الممتعة على نفس العنصرين: إطار مشترك يعمل كأرض مشتركة، واختلاف كافي لإبقاء الأمور مدهشة وغير مألوفة. فعندما كان تولكين ولويس في جهتين متضادتين من النقاش المنهجي، اشتركا في الوجود في أرض واحدة مثل لاعبي تنس يواجهان

بعضهما على ملعب واحد.

والثنائيات الواعدة هي من يقرر أعضائها اللعب. قد يعانون من الاستياء في سبيل العمل، لكن العمل الجيد يبعث السرور أيضًا. يقول الطبيب النفسي ريتشارد هاكمان: «يعتقد الناس عمومًا أن الفرق التي تعمل معًا بتناغم هي الأفضل والأكثر إنتاجية من غيرها». لكن في دراسة حول السيمفونيات، توصل إلى أن «فرق الأوكسترا الغاضبة» تعزف بشكل أفضل من الفرق التي كان عازفوها سعداء، على حد تعبيره. يفسر ذلك بقوله: «هذا لأن السبب والنتيجة هما عكس ما يعتقده الناس. فعندما نكون منتجين وننجز عملًا جيدًا معًا (ونتلقى التقدير على ذلك)، نشعر بالرضا لا العكس».

وتوصل هاكمان إلى أن أقوى مؤشر على النجاح في المجموعات ليس مزاج الأعضاء قبل العرض، وإنما شعورهم بعده. في لقاء عام ٢٠٠١ مع تشاري روز، قال سيرجي برين مبتسمًا: «أتعرف! لقد كان لاري بغيضًا نوعًا ما». فرد لاري بيغ ضاحكًا: «رأيي هو أن سيرجي هو البغيض». من المفيد استخلاص السرور من بغض أحد الأشخاص عندما تكتسب أنت وهو ثروة معًا. ففي هذا الوقت، كان جوجل يؤدي أكثر من ٧٠ مليون بحث يوميًا، لكن بعد ثلاثة سنوات، عندما دخلت الشركة إلى البورصة، تحول برين وبيغ إلى ملياردديرات في الحال.

وهذا لا يعني أن السرور كله في المنتجات النهائية. إذ يمكن لمشاهدة تحسن الأفكار أن تكون جائزة في حد ذاتها. لكنه نوع غريب من السرور غالبًا ما يتلخص في الضعف، أو حتى خطر الإذلال.

ويجب توضيح النقطة العاطفية بشكل كامل: لقد أصبح الإبداع مصطلحًا فضفاضًا وغامضًا، وهو كالبديل للصالح العام أو حتى مرادف للسعادة (أو للأرباح، كما أصبح لفظ الابتكار). لكن صنع أشياء جديدة وجميلة أمر يتعلق بالخلاف بقدر ما يتعلق بالاتحاد. إذ يولَد الدافع نحو الإبداع من الشعور بالنقص وعدم الأهلية. وغالبًا ما يُغذَّى بالإحباط، والشعور المستمر بأن الأمور ليست كما ينبغي أن تكون، أو كما يمكن أن تكون، وهو شعور يصعب التعبير عنه.

يعتقد الكثير منا أن العثور على شريك أو شقيق الروح يعني الوصول إلى مكان من الرضا الدائم. لكن الأمر قد يكون على العكس تمامًا، بحيث تنبع عملية الاقتران من إدراك أن أمامك خليج يجب عبوره، وأن كل ما تملكه هو زورق صغير يتحرك بالتجديف. وقد نتوق لأن يفهمنا شركائنا بشكل كامل وشامل، وأن يعرفونا كما تعرفنا أمهاتنا. لكن إحدى الصفات التي تأتي مع الغرابة بين الشريكين هي أنهما لن يعرفا بعضهما البعض بشكل كامل أبدًا. وكما يشرح عالم النفس إستير بيرل، معتمدًا على عمل المحلل النفسي ستيفن ميتشل: تعاني العلاقات طويلة الأجل دائمًا من معضلة أن الإنسان يرغب في كلٍ من الأمان والتجديد. فهو يريد الهدوء والألفة، ويرغب أيضًا أن يُتحدى ويُنتقد. ويجب عليه التعامل مع الاحتياجين.

يرجع التخريب الظاهر الذي تسببه العلاقات الوثيقة إلى لتمييز بين الذات والآخر، بشكل خاص إلى تحول الآخر إلى «جزء من الذات»، أي: إلى بنية تغيير الذات نفسها، إذ تشمل الذات الآخر في تكوينها.

The Self and Social Relationships، أرثر ارون وآخرون

هو وأنت تتحدون كما تتحد قطرات المطر على زجاج النافذة

Surprised by Joy، سي إس لويس

***

الجزء الثاني

الالتقاء

في وقت متأخر من ظهيرة أحد أيام نوفمبر ١٩٦٢، اجتمع بول مكارتني وجون لينون للكتابة في منزل بول الواقع في ٢٠ شارع فورثلين بمدينة ليفربول. كانت طقوسهما تقتضي الالتقاء بعد الظهيرة وحدهما، عندما يكون والد بول في العمل. كانا يذهبان إلى الغرفة الأمامية الصغيرة المطلة على حديقة جيم مكارتني ويجلسان في مقابلة بعضهما البعض بشكل يصفه بول: «مثل المرآة».

جلس جون على كرسي جلباه من غرفة الطعام حاملا غيتاره الاكوستيك الإلكتروني من نوع جامبو غيبسون المزين بشكل وهج الشمس، وجلس بول على طاولة صغيرة أمام التلفاز ووضع قدمه على موقد مدفأة تعمل بالفحم، وبدأ بالعزف على غيتاره الإسباني الشكل بأوتاره النيلون المضبوطة بشكل معكوس لتناسب العسراء. وفي صورة التقطاها أخو بول، مايكل، كان الولدان ينظران في مفكرة موضوعة على الأرض، تمتلئ صفحتها بالكلمات، وعليها قلم رصاصي.

كانت لدى مكارتني أغنية بدأها في طريق عودته من عرض في مدينة ساوثبورت الواقعة على بعد خمس وأربعين دقيقة تقريبًا على الساحل إلى الشمال من ليفربول إلى المنزل، وعزف بدايتها لجون:

She was just seventeen

Never been a beauty queen

يرد جون بعد إصدار صوتٍ من أنفه: «أنت تمزح بشأن هذه العبارة، أليس كذلك؟». فيتفق بول معه على أنها سيئة. كانت كلمتي «just seventeen» واعدة من حيث السرد، أما «beauty queen» فكانت مبتذلة وخطرة. عند ذلك، بدآ في تبادل الأفكار: ما الذي يسير مع قافية «seventeen»؟ Clean؟ Lean؟، إلى أن عرض جون أخيرًا هذه:

She was just seventeen

You know what I mean

نعم، هذا يؤدي الغرض. لقد جمعوا البراءة مع الخطيئة، وأخذوا صورة واعدة ومنحوها صبغة شهوانية شاعرية.

بعد سنوات، أخبر بول أخيه أنه أحب صورته المأخوذة في جلسة كتابة «I Saw Her Standing There»؛ لأنها سجلت كيف كانت تبدو على الحقيقة: «رودجرز وهامرشتاين البوب وهما يعملان». لم تكن كتابته «وجهًا لوجه» كما قال جون،

لم يكونا مجرد عازفان رئيسيان في فرقة روك، بل كانوا ملحنان يعملان في تناغم بتعهدهما في الماضي على نسب جميع أعمالهما لهما معًا، ففي هذا الوقت جعلا كل شيء رسميًا من خلال تقسيم شركة أسمياها «Northern Song» بينهما بحصص متساوية، والتي كانت تتحكم في ما ينشرانه. وقد كتب مارك لويسون في كتابه «The Beatles: All These YearS»: «تاريخياً، تضمنت كافة اتفاقات مؤلفي الأغاني المتحدين تقسيم الأنصب بنسبة ٩٠:١٠ أو ٨٥:١٥، أو ٨٠:٢٠، ٧٥:٢٥،

أو ٦٧:٣٣، أو أي كسور خرقاء أخرى وصولًا إلى ٥٠:٥٠. لكن جون وبول تقاسموا كل شيء بالنصف طوال الوقت. لقد تشاركا القرب والطموح بنصفين متماثلين». والآن، كل ذرة موسيقى ينتجها أحدهما (بغض النظر عن المشاركة الفعلية للآخر) ستكون مملوكة حرفيًا ومجازيًا، وقانونيًا، وعاطفيًا، للاثنين على حدٍ سواء.

كيف يحدث هذا؟ تحكي الروايات المبتهجة للعلاقة الإبداعية التقاء بطلين، ثم تقول: «كان الباقي تاريخيًا». لكن هناك فرق نوعي كبير، وعادة فجوة ضخمة في الوقت، بين حماس اللقاء الأول والتواؤم خلال عمل ناضج. ليس من النادر لشخصين أن يجتمعا معًا، ويثيرا بعضهما البعض، وحتى صدم بعضهما البعض، لكن الثنائيات الاستثنائية تمتلك أكثر من مجرد لحظات من الشرار. فهم يصلون إلى الإقامة معًا في بيتٍ يعمل لتغذيه تلك الشرارة. ومع الوقت، يطورون ما يسميه علماء النفس «هوية زوجية»، وتناغما في الوظائف العقلية، يعتبره بعض العلماء عقلًا مشتركًا.

ويمكن مراقبة هذه المرحلة من خلال مؤشراتها المادية، كالطقوس التي تخلق مساحة مشتركة أو أنماط الحديث التي تؤدي حرفيًا إلى استخدام المزيد من «نحن» والقليل من «أنا». لكن طبيعة السؤال الكبير غير مادية أكثر منها مادية: كيف يمكن للأفراد الخضوع للمشترك حتى فيما يعلِّم المشترك الأفراد؟ وكيف يمكننا الوصول إلى شعورٍ بأهمية أكبر، بأننا على قيد الحياة أكثر، وأننا أنفسنا، حتى ونحن نتنازل عن استقلالنا في سبيل الاعتماد المتبادل؟

وكيف يمكننا وصف هذا التقدم؟ فكرت في وصفه بالحمل، مبرزًا النمو البطيء المنهجي للشراكة. كما أحب أيضًا صورة الانفجار، حيث تتفاعل كيانات مع بعضها البعض ضمن مساحة محدودة إلى أن يتراكم الضغط ويصل إلى نقطة الانفجار. وفي النهاية، اخترت صورة أخرى: التقاء نهرين، حيث تندفع المياه من مصدرين مختلفين ويمتزج بعضها بالبعض، كما يلتقي نهري أليغيني ومونونغاهيلا ليكوِّنا نهر أوهايو، أو عندما يبتلع المسيسيبي أوهايو. وكل هذه الصور تمتلك شيئًا مشتركًا، فهي توضح أن ما حدث لا يمكن إلغاءه أو عكسه. بعد هذه المرحلة، قد يسعى أعضاء الثنائي إلى العودة إلى العهد الذي يسبق

ارتباط هويتيهما، لاستعادة الشعور بتلك الـ «أنا» التي سبقت الـ «نحن». لكن لا يمكن فصل النهرين مرة أخرى. فثمة مركبات جديدة تكونت، بل حتى كائن حي جديد قد ولِد.



٤

الحضور < الثقة بالنفس < الثقة بالآخر

مراحل الثقة

الكثير من الأفكار المتعلقة بالإبداع ترتبط بأسطورة التقدم الأسطوري، ولحظة الـ «وجدتُها»، وتوهج المصباح الكهربائي المعلق في الهواء. لكن فيما قد يظهر التواصل -المكافئ للحب من الأول نظرة في سياق الإبداع- في لحظة، فإن الحركة نحو شراكة حقيقية غالبًا ما تكون بطيئة ومليئة بالتعرجات.

إليك تشارلي مونغر ووارن بافيت على سبيل المثال. على الرغم من أنهما شعرا بالشرارة في ١٩٥٩، استمر كل واحد منهما في العيش في مدينة منفصلة، والعمل في شركة مختلفة، وحمل فلسفة استثمار مختلفة. وخلال المكالمات التلفونية والزيارات العرضية المعتادة، يشرعان في التبادل الأفكار والنصائح. تعلم مونغر من بافيت أشياء حول شراء الشركات برأس مال المستثمرين. واقتنع بافيت ببطء برأي مونغر بأن صيد الصفقات (الذي كان قد تعلمه تتعلم الكتب المقدسة من معلمه بن غراهام) غالبًا ما تكون أقل منطقية من دفع سعر معقول لشركة جيدة.

وبحلول منتصف الستينيات، كانا يستثمران معًا في بعض الصفقات. وبحلول أواخر الستينيات، كانا يبدئان كل يوم بالتحدث مع بعضهما البعض عبر الهاتف.

لكن شراكتهما لم تأخذ شكلًا رسميًا قبل ١٩٨٣، مع امتلاك مونغر لنسبة وتوليه منصب نائب رئيس مجلس الإدارة في شركة بافيت، Berkshire Hathaway القابضة.

من الشائع أن تجد بعض الفجوات الزمنية الكبيرة بين اللقاء والاقتران. فقد عرف جي. ر. ر. تولكين وسي. إس. لويس بعضهما البعض لثلاث سنوات قبل أن يتشاركا في عملهما. وتوثقت الرابطة بين جيري سينفيلد ولاري ديفيد لأكثر من عقد قبل أن يبدئا العمل على ما أصبح فيما بعد مسلسل Seinfeld.

عندما أجريت مقابلة مع نيل برينان، الذي شارك في تأسيس عرض Chappelle's Show من إنتاج Comedy Central مع ديف تشابيل، أكد على الطريقة التدريجية غير المتماسكة التي تطورت بها الشراكة. عمل برينان كقاطع تذاكر على باب نادٍ كوميدي بمدينة نيويورك عندما كان لشابيل فقرة معتادة. وكان أول اتصال بينهما عندما اقترح برينان (طفل صفيق، ونحيف وذو شعر داكن، ويملك وجه نيو إنغلند الشاحب، و١٨ عامًا فحسب في ذلك الوقت) على تشابيل تعديلًا لإحدى نكته. بعد ذلك بدئا في التسكع والتنزه وتدخين السجائر معًا عقب فقرات تشابيل، وأحبا الجلوس في مقهى Coffee Shop بميدان يونيون. يقول

بريتان: «لقد أمضينا الكثير من الوقت معًا. ولا أعرف ما إذا كنت لأقول إننا كنا نعمل، لكن كل واحد منا كان يبني روحًا وإحساسًا بقيم الآخر، وتاريخه المشترك. يشبه الأمر ذهابكما لمشاهدة فيلم، والخروج منه معًا مع القدرة على الإشارة إلى ذلك الفيلم لما تبقى من حياتكما».

يسمي علماء النفس ذلك «المعرفة المضمنة». وهي أمر مفهوم على نطاق واسع باعتباره عامل رئيسي في التفاعل الإنساني، وربما حتى باعتباره الحمض النووي للعلاقات الإنسانية المتبادلة، حيث تعتمد على الملاحظة والتفاعل المباشرين: غربلة رواسب التجربة المشتركة المتراكمة ببطء. وهي عكس المعرفة الصريحة، أو الأشياء التي يمكن أن تتعلمها عن شخص ما مِن السيرة الذاتية أو من صفحته على ويكيبيديا.

أما الحضور فهو العنصر الأساسي للتفاعل الأصيل، لكنه لا يأتي بسهولة. أخبرني عالم الاجتماع مايكل فاريل، والذي يدرس العلاقات الحميمة الإبداعية: «يمكنك الاستمتاع بشكل كبير، لكنك ستستمر في التواصل مع هذا الشخص على أساس احتياجاتك الخاصة». وأضاف: «وهذا «التحويل» يعني أنك لا ترى الشخص الآخر، بل تتواصل مع وريث ما لأمك أو أخيك عالق في مكان جامد في رأسك». في التجارب المعملية، وجد فاريل أن الغرباء احتاجوا أحيانًا لخمسة وعشرين أو لثلاثين ساعة ليكونوا حاضرين. يقول: «أخيرًا، ثمة لحظة من الإدراك أن «ثمة شخص آخر في الخارج». وفجأة تظهر أصالة حقيقية».

يمكننا أن نشعر بالعطف تجاه الطريقة التي يحرس بها الناس أنفسهم عند أخذ المخاطر العاطفية في الحسبان. وقد أثارت ديان أكرمان، في كتاب Natural History of Love، أن «أقصى جوانب ضعف» العلاقات الحميمة هو أننا «نجهز شخص ما بسكاكين مسنونة حديثًا، ونتعرى، ثم ندعوه للاقتراب». هناك احتمالية لبناء علاقة حيوية، لكن هناك أيضًا احتمال الرفض أو حتى السخرية.

قد يبدو ذلك صارمًا، وهذه نغمة غريبة، لأن التعرف على شخص جديد وعزيز كثيرًا ما يكون ممتعًا. وكما لاحظ عالم النفس دانيال جولمان: «قد يكون الضحك أقصر مسافة بين عقلين». لكن المرح ليس غياب الخطر النفسي، بل إنه في الحقيقة حالة مرتفعة من المخاطرة. وكما لاحظ الطبيب النفسي جورج فيلانت، فإن العواطف السلبية تحمل بداخلها العزلة. فكر في الانحناء المرتبط بالخوف أو وضع الرأس بين اليدين عند الحزن. إننا نتبنى هذه الأوضاع لأنها تحمينا من العالم الخارجي. لكن على العكس عندما نرسل ذراعينا إلى الأعلى بسعادة، فأننا نكشف أحشائنا وأعناقنا.

وليست الحميمية ولا الإبداع بأمر محتمل دون ذلك النوع من الانكشاف. ففي العلاقة الرابطة بين الإبداع والحميمية، نرى ذلك بشكل مضاعف. في كتابه The Making of Americans، كتاب جيرترود شتاين عن العار الذي قد يشعر به المؤلف،

والشعور بأن «الجميع يعتقدون أنك سخيف أو مجنون»، والتوقع بـ «أنك ستتلقى السخرية أو الشفقة من الجميع ... ثم يأتي شخص ما ليقول «نعم» لذلك»، وعندئذ ينقشع العار كغطاء سحابي على قمة مرتفعة.

وبالطبع، تُسجل «نعم» تلك عندما يملك الـ «شخص ما» ثقتك. يمتلك شديدو الإبداع معاييرَ عالية وحساسية مميزة؛ إذ يرون العالم بطريقة غير معتادة (وإلا لن يكونوا قادرين على صنع شيء جديد من مواد ذلك العالم). ويجب أن يكون شريكهم مكافئا، وغالبًا ما يكون اكتشاف الحساسية المشتركة قوة دافعة للتشارك في العمل. في عام ١٩٢٩، سأل جي. ر. ر. تولكين، سي. إس. لويس عما إذا بمقدوره إلقاء نظرة على قصيدته المذهلة «The Lay of Leithian»، وهي قصة لشخصية تسمى مان بيرين هرب من معركة «اللهب المفاجئ»، ويهرب إلى مملكة الأقزام، حيث يقع في حب القزمة العزباء لاثين. كان تولكين يعمل على هذه القطعة لأربع سنوات، لكنه احتفظ بها لنفسه. ولا عجب؛ إذ كان من الصعب لزملائه الأكاديميين في أكسفورد في عشرينيات القرن العشرين أن يحتفوا بالحكايات الأسطورية الغارقة بالتشبيهات المسيحية واللغات المخترَعة. لكن لويس قال «نعم» لها. وكتب: «يمكنني أن أقول بصدق كبير إنني لم أحظى منذ زمن طويلة بليلة تحمل مثل هذه البهجة».

المكون الثاني للثقة في النفس، هي المعاملة بالمثل. بمعنى: هل يأخذ الطرف المقابل خطوة تجاهك حينما تخطو خطوة تجاهه؟ بعد مدحه لتولكين، كتب لويس: «بعد ذلك، تأتي الانتقادات التفصيلية (بما فيها ذلك التذمر من العبارات الفردية)». فقد تناولت ملاحظاته الدقيقة كل شيء بدءًا من المواضيع الكبرى إلى الاختيارات المعينة للكلمات. واقترح لويس مرجعات محددة، بل وأعاد كتابة بعض الأقسام. وبعيدًا عن الشعور بالقنوط، راجع تولكين القصة بشكل مكثف، مستجيبًا لمعظم تعليقات لويس. تقول الباحثة ديانا بافلاك غلير: «لقد خاطر تولكين بشكل كبير. فقد عرض لويس ردودًا سخية ومفصلة». ثم تأتي بعد ذلك الخطوة الخطرة التالية: أخذ لويس مخاطرة في المقابل. لقد أرسل بعضًا من قصائده إلى تولكين الذي عرض تعليقاته السخية الكثيرة. يقول تولكين عن لويس: «لقد كان لفترة طويلة جمهوري الوحيد. ومنه فحسب حصلت على فكرة أن أشيائي يمكن أن تصبح أكثر من مجرد هواية خاصة. لكن لولا اهتمامه وحماسه المستمر، ما كنت لأصل إلى نهاية سيد الخواتم».

بعد سنوات، ساعد تولكين، إلى جوار الصديق المشترك هوغو دايسون، على حث لويس على تحول من شأنه أن يغير عمل حياته تمامًا: لقد أقنعاه بالحقيقة الرئيسية للمسيحية. وبعد ان كان ملحدا في السابق، تحول لويس إلى المسيحية، وأصبح الإيمان معتقدًا رئيسيًا في كتاباته وحياته.

ليرسخ أي ثنائي، من الضروري أن تتعمق الثقة مع الوقت، بحيث يجد كل

منهما الآخر موثوقًا به. يقول بن جيليت عن شريكه: «لم يتأخر أبدًا، ولا يخطئ أبدًا، ويفعل كل ما يقول إنه سيفعله». ويضيف: «إذا سأل أحدهم عن أكثر ما أعجبني في تيلر، سأقول إنه كان دقيقًا».

وفي موضع آخر من نفس المقابلة، سمَّى بن تيلر كأحد «أفضل عشر عقول سحرية على قيد الحياة اليوم». لكن الموهبة تشَّكل فارقًا فقط عندما تظهر. يعتمد العمل الإبداعي غالبًا على ساعات طويلة وانتباه شديد. فقد عقد بروس سبرينغستين وعازف الساكسفون كليمونز كليمونز اجتماعًا أولًا وُصف بأنه كان ساحرًا، حيث دخل كليمونز إلى حانة في أسبيري بارك بولاية نيوجيرسي، حيث خلعت الرياح العاوية البابَ حرفيًا من مفاصله. يروي كليمونز اللحظة التي عزفا فيها معًا لأول مرة: «نظرت أنا وبروس إلى بعضنا البعض ولم نقل أي شيء، لقد علمنا فحسب. لقد علمنا أننا كنا الحلقات المفقودة في حياة بعضنا البعض». لكن مع ذلك، ليتمكنا من الوفاء بالعهد، احتاجا إلى أكثر من مجرد رياح عاصفة، لقد احتاجا إلى تماسك توربينات الرياح.

استغرق الخروج بمقطوعة الساكس المنفرد التي عزفها كليمونز في ختام أغنية «Jungleland» من ألبوم Born to Run، ١٦ ساعة متواصلة من العمل. فقد عمل بروس وكلارينز طوال الليل، وحتى اللحظة التي توجب عليهم الانطلاق في طريقهم إلى إحدى الجولات، دون مبالغة.

في الاستخدام العادي، تعد الثقة في النفس والثقة في الآخرين مترادفتين. لكن هناك فرق مهم بينهما. فللثقة في النفس دلالة على وجود توقعات إيجابية من النظام. على سبيل المثال: «أنا واثق من أن هذا السلم لن ينهار». وقد نثق في الناس أيضاً، لكن لا تزال ثمة نكهة من نكهات الآلية. بعد وقت ليس بالطويل بعد لقاءهما، بنى ستيف جوبز وستيف وازنياك «الصندوق الأزرق» الذي يمكنه اختراق خطوط الهاتف وإجراء مكالمات مجانية بين المسافات البعيدة. يقول جوبز بعد ذلك: «لولا الصندوق الأزرق، لم تكن Apple لتظهر. إنني واثق ١٠٠٪ من ذلك. لقلد تعلمت أنا وواز كيف نعمل معًا، واكتسبنا ثقة في أنه بإمكاننا حل المشاكل التقنية، وإنتاج شيء حقيقةً. لا يمكنك تصور قدر الثقة الذي قدمه ذلك إلينا».

إذا كانت الثقة في النفس خاصة، فالثقة في الآخرين أمر شامل. إذ تتمحور الثقة بالنفس حول ما تتوقع أنت فعله مع شخص، أما الثقة بالآخرين فتتمحور حول رؤيتك لهذا الشخص. لذلك يعرِّفها الاقتصادي روبرت شيلر بأنها «حالة عاطفية ترفض الشك في الآخرين». ويبرز تعريف شائع آخر في علم النفس طريقة إظهار الثقة في الآخر للضعف. فقد قال لي الكاتب جورج سوندرز: «عندما تشعر بالثقة، فإنك تعلم أن الشخص الآخر سيحمي ظهرك. وقد تُلقي نفسك من على الحافة، لأنك تعلم أنه يمسك بك».

كيف تنشأ الثقة؟ يقول بعض الأكاديميين أنها تظهر بعد اختبار من التوتر،

عندما يخاطر أحدهم ليفيد الآخر. لكن ما رأيته أكثر شيوعًا في الثنائيات الإبداعية، هو أن الثقة تتطور في تناغم، حيث يخاطر الاثنين معًا مثلما فعل نيل برينان وديف شابيل عندما عرضوا على HBO فكرة عرض كوميدي، ورُفضا، أو عندما اشترى وارين بافيت وتشارلي مونغر شركة See's Candy وأدرَّا ربحًا كبيرًا.

في تلك السنوات المبكرة، لم يفعل مات ستون وتري باركر سوى المجازفة معًا. ففي عام ١٩٩٤، ذهب الثنائي إلى هوليوود، حيث أصبحا، بشكل حرفي تقريبًا، فنانين يتضوران جوعًا. يروي ستون: «كنا نتناول وجبة واحدة يوميًا». ولفترة من الوقت، عاشا معًا في شقة باركر الصغيرة، ونام باركر على الأريكة، ونام ستون على الأرض فوق كومة من الملابس المتسخة. يقول ستون: «كل ما لدينا من مال كان من أجل أن نعيش أو لإنجاز الأمر الخاص بنا».

يقول المنتج جيسون مكهيو، الذي عمل في عدة مشاريع مبكرة مع باركر وستون: «لا شك في أن الظروف الصعبة تزيد من الترابط بين الشركاء الذين يتمكنون من النجاة منها. إن إنتاج الأفلام يشبه خوض حرب: «لن تنسى رفيقك أبدًا».

وقد جاءت الفرصة الكبرى في الحقيقة من خيبة الأمل. حيث عين مسؤول تنفيذي في قناة Fox كان قد مر بمسلسل قصير من إخراج تيري، يدعى Time Warped، تيري ومات لصناعة مقطع مصور ليرسله إلى أصدقاءه في باعتباره بطاقة عيد الميلاد. وشرع تيري ومات في تصوير رسوم متحركة بتقنية الإطارات الثابتة، باستخدام مجسمات من الورق المقوى لأربع أطفال بذيئين يشاهدون معركة ملحمية بين يسوع المسيح وسانتا كلوز. وقد اشتهر المقطع في هوليوود، وبعد ذلك بفترة قصيرة، حصل مات وتيري على صفقة لإنتاج مسلسل قصير لصالح قناة Comedy Central أطلقا عليه South Park.



٥

دورة الإيمان

المرحلة الأخيرة

في المرحلة الأخيرة من الترابط، وبعد أن يؤدي الحضور إلى الثقة بالنفس، وبعد أن ترسي الثقة بالنفس الثقة بالآخر، تزيد الثقة بالآخرين الإيمان. لمشاهدة ثنائي خلال رحلتهم، سنرجع إلى الطالبة الراقصة سوزي فيكر، ومصمم الرقصات جورج بلانشين، وهما فردان كانت تفصلهما، عند لقاءهما الأول، فواصل من التاريخ والهوية والمعرفة. فقد عاشت فيكر، الفتاة البالغة ١٥ عامًا والقادمة من ماونت هيلثي بولاية أوهايو، في عالم من أشجار الجميز وصالات تقديم الآيس كريم ودروس الرقص، وكان والدها يعمل سائقًا لشاحنة توصيل لحوم. وعندما انتقلت إلى نيويورك، عاشت مع والدتها وأختها في شقة من غرفة واحدة دون موقد وبمرحاض مكسور. وقد استخدموا حمام المطعم الآلي الموجود في الجهة المقابلة لمنزلهم، وهو المكان الذي أحضروا منه أغلب وجباتهم أيضًا.

أما بالانشين فكان في الـ ٥٦ من عمره. وهو مهاجر روسي عاش تحت حكم لينين وستالين، ورقص في شركة Ballets Russes تحت إشراف Sergei Diaghilev، وفي الولايات المتحدة أسس بشكل رئيسي الباليه المعاصر. لقد تناول وجباته اليومية في Russian Tea Room أو في المنزل مع راقصة الباليه الشهيرة تانكيل لو كليرك التي كانت زوجته في ذلك الوقت. ومن بين من تعاون معهم على المدى الطويل: الملحن إيغور سترافينسكي ومقاول الحفلات لينكولن كيرستين، وهما من شاركاه في إنشاء شركة New York City Ballet.

ولكونها راقصة مرنة وموسيقية، كانت فيكر متوحشة على مستوى قدرتها الجسدية وطموحها. وعلى الرغم من أن شركته ضمت نحو ٨٠ شخصًا، علاوة على طلبة مدرسته، إلا أنه لاحظ إحساسها الاستثنائي بالإيقاع، فقد امتلكت، كما قال، «ساعة داخلية».

في عامها الأول، وخلال جلسة تصوير لطلاب المنحة الدراسية، نظر إلى عينيها وقال: «بضع سنوات، وربما أقل».

وبعد مرور ١٤ شهرًا على الاختبار الأول، تلقت فيكر دعوة لتصبح عضوةً في الشركة. وعندما ذهبت لتوقيع العقد، بسطت سوزي إلى سوزان، وبعد تصفحها لدليل هاتف مدينة نيويورك، اختارت اسم فاريل الموسيقي ليصبح اسمها الأخير. لقد كانت مستعدة لفعل أكثر من مجرد التعلم والنمو. وكانت مستعدة لإعادة صنع نفسها.

وبعد مجموعة متنوعة من الأدوار الصغيرة، حصلت سوزان فاريل على فرصتها الكبيرة في ربيع عام ١٩٦٣، عندما أصبحت راقصة بالانشين الرئيسية، ديانا آدمز، حاملًا وانسحبت من جزءٍ رئيسي بناءً على أوامر الطبيب. لقد حطم ذلك بالانشين، لا بسبب خسارة راقصته الرئيسية قبل العرض الأول بأسبوعين فحسب، ولكن بسبب الحمل نفسه؛ فولعه بآدمز والكثير من الراقصات من قبلها لم ينحصر في حدود المسرح.

وعندما حبس بالانشين نفسه في شقته رافضًا الإجابة على هاتفه، جلب جاك دامبواز -الراقص الرئيسي في ذلك الجزء- فاريل إلى شقة آدمز لتتمكن من تعليمها الرقصة؛ فقد كانت كافة الحركات في رأس آدمز، ولم تكن الموسيقى، التي كانت معزوفة لامقامية معقدة من تأليف سترافينسكي قد سُجلت بعد. وفيما استلقت آدمز على الأريكة محركةً يدها في شكل الحركات، ألقت فاريل نفسها على طول الأرضية المغطاة بالباركيه في الغرفة التي تبلغ مساحتها ١٠ أمتار في ١٢ مترًا. تقول فاريل: «كانت المساحة كافية لأداء خطوات رقصة بحيرة البجع، لكنها بدت وكأنها تؤدى بالعكس وبالمقلوب. في رأسي كنت أسبح في بحر من حركات مد الرجل، والانحناءات، والطعنات، والإشارات الموسيقية الغريبة». ومع ذلك تعلمت الحركات بدرجة كافية لتأديتها أمام بالانشين. تتذكر فاريل: «ارتفع حاجبا السيد بالانشين وتغير سلوكه». وبحسب دامبواز، كان مصمم الرقصات «مسحورًا».

قبل العرض الأول بيومين أدت فاريل تجربة غير مصقولة اتسمت بشكل خاص بخطورة شديدة. تقول فاريل: من ناحية لم يكن سترافينسكي وكيرستين فحسب، بل وفريق عمل فيلم ألماني، «وعين كاميرا قاسية تشاهد عن كثب بشكل مباشر أوجه قصوري». بعد ذلك أخبرت بالانشين: «لا أعتقد أن عليك السماح لي بفعل ذلك. إنني لست جاهزة فحسب».

فقال: «آه، يا عزيزتي»، وانحنى قليلًا، وشبك يداه كما لو كان في صلاة وقال: «اتركيني ألعب دور الحاكم».

تقول: «وفعلت .. إلى الأبد». «لقد كانت هذه المحاورة القصيرة نقطة تحول في التفهم الصامت، وتوثقت الثقة بيننا بإحكام. كنت أقدم أقصى ما لدي لفعل ما يريده والرقص بشكل جيد، وسيكون هو الحاكم الوحيد، والذي يعفيني من توجيه النقد لنفسي».

بعد تجربة الأداء تلك سأل سترافينسكي عن الراقصة الجديدة. فأجاب بالانشين: «إيغور سترافينسكي! هذه سوزان فاريل. ولدت للتو».

لقد كانت استعارة مشحونة، وتوحي ربما بأن تلك الفتاة القادمة من سينسيناتي خرجت إلى الوجود الآن فحسب بوجودها بالنسبة إليه، وأن ماضيها لم يكن سوى فترة حمل قبل أن تقع بين ذراعي مخيلته. عندما علقت دايانا آدمز على قدر إنجازات فاريل مع بالانشين، قالت: «حسنًا، كما ترى، العزيزة

سوزان لم تقاوم أبدًا». وقد كتبت سوزان نفسها شيئًا مشابهًا، حيث قالت: «كان إذا اعتقدَ أن بإمكاني فعل شيء، كنت أصدقه، مهما كان اعتقادي في أغلب الأحيان».

لكن مع الوقت، سلم بالانشين نفسه إلى راقصته أيضًا. لقد فعل أكثر من مجرد منح فاريل أدوارًا. فقد رقصت، بداية من ١٩٦٤، ١٥ دورًا رئيسيًا خلال ١٤ شهرًا. وبدأ هو في إعادة تشكيل شركته لتتمحور حولها. كانت قفزة فاريل ضعيفة، لذا ألغى القفزات. وتوقف بالانشين عن مشاهدة عروض شركته بالكامل؛ فبمجرد إنهاء فاريل لأدوارها، كان يصحبها مباشرة لتناول العشاء.

بدأت الراقصات في مغادرة الشركة، لكن بالانشين لم يهتم؛ فقد تركز عيناه بلا حراك على واحدة مميزة.

في عام ١٩٦٤، انتقلت شركة New York City Ballet إلى مركز لينكولين الجديد. واستلزم المسرح الأكبر حركات أكبر. وفي إحدى الأيام، وخلال فصل الساعة ١١ المعتاد، وداخل غرفة تجارب أداء كبيرة لا تملك أي نوافذ في الدور الخامس من مبنى مسرح ولاية نيويورك، أخذت فاريل الوضع الرابع تحضيرًا لرقصة الدوران على رجل واحدة، وهي حركة تدفع فيها القدم الخلفية الأرض لتولد قوة دوران ثم ترتفع لتصبح خلال الدوران إلى جانب ركبة القدم التي تحمل الجسم. عادة خلال الوضع الرابع، تُبقي الراقصة قدماها متجاورتين بدرجة كافية، على بعد قدم أو قدم ونصف على سبيل المثال، للحفاظ على توازن ثابت. لكن بالانشين فكر في فكرة مختلفة. قال: «لما لا تجربي والوضع الرابع بحيث يكون أكبر؟». باعدت فاريل قدميها بعض الشيء، فحثها: «أكثر». تقول عن لحظة مباعدتها قدميها بدرجة أكبر للمرة الثانية: «الآن، كنت أشعر بعدم راحة كبير. فمع تباعد ساقاي إلى هذا الحد، كانت فكرة الدفع للدوران تصبح ضربًا من الخيال».

قال بالانشين: «أكثر».

ثم قال ثانية: «أكثر».

وأخيرًا أصبحت قدماها على بعد كاف لدرجة أنها أوشكت على التزحلق والسقوط لتصبح صنفين.

وفيما ضحكت الراقصات الأخريات بتوتر، وشعرت فاريل بـ «السخافة التامة»، ابتسم بالانشين بزهو وقال: «والآن دوري». وعلى الرغم من أنها توقعت أنها سوف تنكفئ على وجهها، أدارت فاريل نفسها. لقد كانت خطوة مبهجة. لم تكن نظيفة ودقيقة مثل الدوران التقليدي، لكنها بطريقة ما كانت أكثر حرية. لقد أسمتها في مذكراتها «دورة الإيمان».

في كتاب «The Varieties of Religious Experience»، يذكر وليام جيمس صفتين شائعتين للخبرات الإيمانية. أولًا: الحماس للعيش، فالإيمان محرك؛ إذ يثير

الأفكار والأفعال الجريئة. ثانيًا: الشعور بالأمان والحب والسلام؛ فالإيمان بلسم يحفز الشعور بالراحة. وتتوافق كلا الصفتان مع وصف فاريل لدورة الإيمان، حينما شعرت بأن كلمة «مستحيل» خرجت من قاموسها. تقول: «كانت تلك الدورة البداية الحقيقة لتفاهمنا الروحاني. وبالتأكيد لم يكن للأمر علاقة بالدوران ذاته على الإطلاق، بل بالإيمان في شخص ما حتى عندما تشعر بالشك أنت .. كان عدم الدوران، وعدم الإيمان، ورفض حكمة بالانشين ليكون أمرًا مخيفًا.

وهناك صفة ثالثة للإيمان أيضًا، وهي الشعور الراسخ بالانقسام بينه وبين كل الخبرات الأخرى. وهي إحدى جذور كلمة «مقدس»، الآتية من كلمة لاتينية تعني التقديس، أي: «التنزه والاختلاف». في الإيمان، يشعر المرء كما لو أنه تجاوز عتبة ما. تقول فاريل: «والآن بعد أن استدرت مرة بهذه الطريقة، لم يعد بمقدوري الدوران بالطريقة القديمة». من ناحيته، علم بالانشين أن لديها الرغبة والمهارة في اتباعه في أي مكان قد يخطر بباله. بعد الدوران، رفع إصبعه في الهواء مثل الساحر الذي سحب الأرنب لتوه من القبعة».

انطلاقًا من هذا الإيمان يمكن أن يأتي موضع التخلي الحقيقي والتأثير المتبادل المكثف. وكما لاحظت دايانا آدمز: «كان من الممكن أن يأمر بإحدى تركيباته التي تسبب الشلل، وكنت لتشعر بالإنهاك حتى قبل أن تبدأ الموسيقى من الأساس. أما سوزان فكانت تندفع فيها دون أن يرف لها جفن». «وأياً تكن الحركة المفاجئة أو الإيقاع الغريب الذي يأمر به، فستقبله ثم ترجعه إليه. وكان يزيد من صعوبة الأمور أكثر وأكثر. وهي تشهق وتتابع العمل».

ولذلك تقول جوان أكوسيلا في مجلة The New Yorker: «وهكذا، طوَّر بالتعاون معها أسلوبًا جديدًا»، أطلقت فاريل عليه الرقص «غير المتوازن»، وكانت خصائصه «غير المتوازنة» كالميول والطعنات المتهورة، أول ما يلاحظه أي متفرج بالفعل، لكنه كان أيضًا جديدًا من حيث مرونته الموسيقية الكاملة، ومن حيث حجمه علاوة على ذلك. خرجت حركة فاريل في شكل دوران وموجات ومسارات قاسية (ونادرًا ما سمح بالانشين لها بالخروج على خشبة المسرح دون شريك خبير يمكنه منعها من إلقاء نفسها في مقاعد فرقة الأوكسترا). وحتى عندما كان رقصها بطيئًا، كان جامحًا؛ فقد كانت تجمع جسدها وتمده. وقد رقصت بهذه الطريقة لا في عروض بالانشين الجديدة وحسب، بل في عروضه القديمة أيضًا. لقد غيرت الفرقة، وحاكاها الراقصون الآخرون. لقد غيرت الشركة، ومع الوقت، أثرت في كل الشركات الأمريكية.

كانت سلطتها بارزة. فقد كان بالانشين يسألها «هل هذا الأمر ممكن؟» وكانت هي لتجيب: «حسنًا، هذا ليس ممكنًا الآن، لكنه ليس مستحيلًا. دعني أعمل على ذلك». وحسبما كتبت: «تغيرت ديناميكيات تفاعلنا. فبدلًا من أن نكون مدرسًا وطالبةً، أصبحنا الآن على شركاء على بعض المستويات على الأقل».

كانا ثنائيا. لقد حققا الالتقاء. في عام ٩٦٥، ظهر بالانشين على المسرح بنفسه ليطلق عرضه الجديد Don Quixote، على الرغم من أنه لم يرقص منذ سنة. في الباليه غسلت فاريل قدماه وجففتهما بشعرها، ومشى هو على ركبتيه بطول المسرح نحوها. أمام الجمهور المحتشد كان من الواضح أنه مخلص لمصدر إلهامه كما كانت هي مخلصةً له. بعد ذلك، طرقوا كؤوس الشامبانيا في حفل الاستقبال. تقول فاريل: «لمثل هذا العرض الكبير، وشيء آخر واضح وعلني للغاية، كنا مخلوقين لبعضنا البعض فحسب». وسرعان ما تملصا من الحفل، وذهبا لتناول الكعك والقهوة، وحدهما فحسب.



٦

«فلينقلع الجميع من هنا وحسب»

سيكولوجية «نحن»

من خلال فهم المراحل التي تؤدي إلى الالتقاء، سنتفحص الصفات الأساسية للثنائيات المبدعة التي حققت ذلك الالتقاء. وإذا كان التقارب الذي يشهده شخصان تجاه بعضهما البعض يبدو كالصعود، حيث تُبني كل خطوة على التي سبقتها، فإن ملامح الهوية المشتركة تميل أكثر لأن تكون كالفسيفساء، وهي سلاسل من القطع الصغيرة التي تتصل ببعضها البعض.

الطقوس هي موضع جيد يمكن الانطلاق منه، إذ تمثل غالبًا أساس الممارسة الإبداعية. حضر إيغور سترافينسكي إلى الاستديو الخاص به، وعكف أول شيء على قالب الفوغا الخاص بباخ. وبينما كان يكتب رواية The End of the Affair، كان غراهام غرين ينتج خمسمائة كلمة كل يوم .. خمسمائة فحسب، حتى إذا عنى ذلك التوقف عن الكتابة دون إنهاء المشهد. تستيقظ تويلا ثارب في الـ ٥:٣٠ صباحًا، وترتدي ملابسها الرياضية، ثم تستقل سيارة أجرة لترفع الأثقال في صالة الألعاب الرياضية في شارع نماينتي فرست، بالجادة الأولى بمدينة منهاتن. تقول في كتاب The Creative Habit: «الطقوس ليست تدريبات الإطالة ورفع الأوزان التي أُخضع جسمي لها في كل صباح في صالة الألعاب الرياضية، الطقوس هي سيارة الأجرة؛ ففي اللحظة التي أخبر فيها السائق بالوجهة، أكون قد أنهيت طقوسي».

ما تقوله ثارب هو أن الطقوس تنبثق من أصغر الأفعال وأكثرها ثباتًا. وبالنسبة للثنائيات، تكون أوقات اللقاء أهم شيء. لذلك، تناول جيمس واتسون وفرانسيس كريك الغداء في معظم الأيام في حانة إيجيل بكامبريدج. واعتاد مارك زوكربيرج، مدير فيسبوك التنفيذي وشيريل ساندبرج، مديرة العمليات التنفيذية، على بدء كل أسبوع وختمه باجتماع خاص لمدة ساعة. وبعدما أصبحا يتبادلان أعمالهما، خصص جي. ر. ر. تولكين وسي. إس. لويس يوم الاثنين

للقاء في حانة، يعقبه اجتماع مجموعة Inklings، في مساء كل خميس بشقة لويس.

قد ترتبط طقوس الاجتماع بلحظات معينة من الوقت، مثلما يبدأ شركاء كبافيت ومونغر كل يوم بمكالمة، أو بمكان معين، كما كان يلقي لينون ومكارتني في منزل بول ليعكفوا على الكتاب. وانتهى الأمر بواتسون وكريك ب مشاركة نفس المكتب في معمل كافنديش بكامبريدج؛ لأن العلماء الآخرين في المعمل لم يستطيعوا تحمل ثرثرتهم المستمرة.

بالنسبة للأفراد الراغبين في مباشرة بعض الطقوس، فالهدف الرئيسي هو ضبط سلوك العقل الجامح، ووضع الأفعال الآلية المحددة ضمن عملية إبداعية تحتوي على الكثير من المجهولات المطلقة. بالنسبة للثنائيات، أعتقد أن لب الأمر قد يكون في ترك الحياة الفردية والإقامة في مساحة مشتركة. فبعد أن التقى كلٌ من ماريانا أبراموفيتش وأولاي بوقت قصير، اختبرا علاقتهما الناشئة من خلال ترك منزليهما، حيث كانت تسكن في بلغراد وكان يسكن في أمستردام، ليلتقوا في المركز الجغرافي: براغ. وقد بدءا في العمل على بعض الأمور معًا، ثم بعد ذلك التفكير بجد في مشاريع تعاونية. وبعد فترة قصيرة، اتخذا «قرارًا متطرفًا»، كما تصفه ماريانا، بالذهاب والإقامة في شاحنة من طراز Citroën HY طلاها أولاي بالأسود القاتم، حيث ناما على مرتبة في مؤخرة السيارة وطهيا طعامهما على موقد تخييم. يقول جيمس ويستكوت: «قرر أبراموفيتش وأولاي تكريس حياتهما بالكامل، وصولًا حتى لأبسط شروط الحياة اليومية، لفكرة الأداء معًا. ومع عدم امتلاكهما لأي أمان مادي أو أي شيء يلجئان إليه، لم يمنحا نفسيهما خيارًا سوى النجاح».

حين يتحرك عضوا الثنائي باتجاه بعضهما البعض، فإنهما يتركان بقية العالم خلفهما. فكما كتب سي. إس. لويس في كتاب The Four Loves: «كل صداقة حقيقية هي نوع من الانفصال، بل والتمرد». ففي خضم التعاون المحموم المتواصل الذي دام لست سنوات بين بيكاسو وبراك والذي أدى إلى ولادة الفن التكعيبي، كلا الفنانين وقَّع على ظهر لوحاتهما لكي لا يعرف أحد سواهما من منهما رسمها. وقد أخبرتني ماريانا أبراموفيتش: «يسألني الناس دائمًا أنا وأولاي نفس الأسئلة: «من صاحب هذه الفكرة؟» أو «كيف فُعل كذا؟» ... لكننا لا نحدد أبدًا؛ فكل شيء كان مرتبطًا ومتوقفًا على الآخر».

وبالمثل، عندما بدأ نيل برينان وديف تشابيل الكتابة، اتفقا على ألا يكشفا أبدًا للآخرين من منهما كتب أي شيء، فقد علما أن بعض الناس سيحاولون تفكيك هذه الشراكة، إما بالمبالغة في تقدير دور برينان في التعامل مع مؤدي سريع الغضب، أو دور تشابيل باعتباره عبقرية كوميدية. (فقد اعتُبر برينان ذات مرة «كاتب ديف تشابيل»). وعندما قابلته، استحضر برينان ذكرى تلقيه لثناء غير مستحق، عندما أمسك به عميل في إحدى الحفلات وأطلق عليه على مسمع من تشابيل لقب «العبقري الكامن خلف الرجل».

يقول برينان: «كان يحاول إجراء محادثة صغيرة، لكنها كانت سخيفة، وعنصرية. يأتي إليَّ أشخاص ويهمسون: «جديًا، كم كتبت من النص؟» وكأنها، كما تعلم، «اشرح لي، وستبقى بيننا كرجلين أبيضين صالحين»».

وعن رده على هؤلاء الناس، يقول برينان: «يا رجل! فليذهب الجميع من هنا وحسب. لقد تولينا الأمر. فليتركنا الجميع وشأننا». في الفراغ، يسير الأمر بشكل جيد. والفراغ هو في الغالب أنا وهو، ثم بيجان (شامس، محرر العرض).

لكن في الحقيقة، أظل أنا وديف في النهاية الرجلان الوحيدان اللذان يعرفان من فعل ماذا. كنا نذهب معًا إلى غرفة فارغة ونخرج بالمسودات».

هذا النوع من المواثيق هو علامة على أن ثمة شركةً قد تكونت، وأن ثمة عائق أمام أي غريب يحاول رواية قصتها. وهذا أمر مصيري يحدد ما إذا كانت الكثير من الشراكات الرائعة سينتهي بها الأمر بأن تصبح حواشي التاريخ أم أنها ستدخل في طي النسيان. يقول براك: «ثمة بعض الأمور التي كانت تقال لبيكاسو خلال تلك السنوات لن يقولها أحد مجددًا. أمور لا يمكن لأحد أن يقولها أبدًا بعد الآن، ولا يمكن لأحد أن يفهمها ... أمور ستكون غير مفهومة منحتنا بهجة مميزة». كانت هذه إحدى السطور القليلة التي تحدث بها أحد الرجلان واصفًا بها العلاقة التي ساعدت فى ولادة الفن المعاصر.

إلى جانب الإيماءات الجسدية الواضحة في التوافق الروحي، اتحاد نفسي لا يمكن تغافله ،يتكون في أعمق أعماق الإدراك: اللغة. تمتلك الكثير من الثنائيات ما قد نطلق عليه لغةً خاصة بها. ويصف توم هانكس التواصل بين المخرج رون هوارد والمنتج براين جرازر بأنه «إحدى صور الفولكان». كذلك يقول هيديو، ابن موريتا، إن أكيو موريتا وماسارو إبوكا، مؤسسا شركة Sony: «كان يجلسان معًا ويتحدثان مع بعضهما البعض، وكنا نسمع ما يقولان لكننا لم نكن لنفهم أي شيء منه ... كانت كلماتهما بالنسبة إلينا غير مفهومة، لكنهما كانا يفهمان بعضهما البعض، وكان من المحرم مقاطعتهما لأي سبب».

تظهر اللغة الخاصة في الأساس من التواصل المستمر. يتحدث أعضاء الثنائيات الحميمة بشكل سلسل وطبيعي، ويتخلون عما يسميه علماء النفس «الرقابة الذاتية»، أي عملية مراقبة الانفعالات والأفكار المتلونة، وحجب البعض والسماح للبعض الآخر بالوصول إلى الشفاه.

أخبرني غراهام ناش: «لا يتوجب عليَّ كبح نفسي عندما أتحدث مع كروسبي. مع الكثير من الناس، تتوقف لأجزاء من الثانية قبل أن تقول شيئًا ما لترى ما سيكون أثره». وكذلك يتفق عالم النفس دانيال كانمان بقوله: «مثل أغلب الناس، أحيانًا أكون حذرًا بشكل ما تجاه الكشف عن الأفكار التجريبية للآخرين، لكن مع عاموس تفرسكي، بعد فترة، غاب ذلك الحذر تمامًا».

يقول بيل جيتس عن التحدث مع ستيف بالمر، نائبه لفترة طويلة في شركة مايكروسوفت (وخلَفه بعد ذلك): «تحصل على أعلى تبادل ممكن للبيانات فحسب. كنت أتردد أنا وستيف بين التحدث والاجتماع والتحدث والاجتماع، ثم بعد ذلك أسهر لوقت متأخر من الليل، وأكتب له خمس رسائل إلكترونية، وكان هو يستيقظ في وقت مبكر من الصباح وقد لا يرد عليها بالضرورة، لكنه يبدأ في التفكير فيها. وفي اللحظة التي أراه فيه، يقول (وهو يقف أمام السبورة البيضاء الموجودة في مكتبه) إن بإمكاننا نقل فلان إلى كذا، وفعل كذا في الشأن الفلاني». وقد استخدم المدير التنفيذي لفيسبوك، مارك زوكربيرغ،

مصطلح «أعلى تبادل ممكن للبيانات» أيضًا لوصف تواصله مع مديرة العمليات شيرلي ساندبيرغ. يقول: «قد نتحدث لنصف دقيقة ونتبادل معاني أكبر مما أتبادله خلال كثير من الاجتماعات التي تمتد لساعة كاملة».

بمرور الوقت، تظهر عبارات قوية. لقد توصلت ليا ثاو وكاثرين بيرنز، الشريكتان على مدى ٩ سنوات في قيادة سلسلة السرد القصص والعرض الإذاعي العام The Moth، إلى الإشارة إلى رواة القصص «الحقيقيين»، كرجال الشرطة والكهنة، أو أي شخص ممن ليس فنانًا محترفًا، بـ «مزارعي التراب». وقد أخبرتني كاثرين: «عملت ليا بالفعل مع امرأة كانت ابنة مزارع تراب في أوكلاهوما، وقد علقت بذهني هذه العبارة. لقد جربنا مرات كثيرة أن ندعو هذه القصص شيئًا آخر، كـ «قصص مذهلة» أو شيء كهذا، لكن لم يناسبها أي شيء بأي درجة. وأستطيع أن أفهم السبب. فمزارعو التراب تتكون من ثلاثة مقاطع، ولها جاذبية من حيث الإيقاع، وترسم صورة حية. كما يعرف إي. بي. وايت الشعر بأنه: «ضغط الكثير في مساحة صغيرة مع إضافة الموسيقى، وبالتالي زيادة معاناها». وقد سألت نيل برينان عما إذا كان هو وديف تشابيل يمتلكان لغة خاصة، فأجاب: «أوه، نعم». ثم أخرج هاتفه المحمول ونظر إلى رسالة حديثة من تشابيل، وقال: «لقد أرسل إليَّ رسالة في الثانية عشرة وخمسين دقيقة من ظهر اليوم، يقول فيها: «تا،تا،تو!»، وأجبته برسالة قلت فيها: «ريكتي،كريكيتي،كلاك،كلو!»، وضحك. «لا فكرة لدي عما يعني ذلك».

ثم غير رأيه: «أفهم ما يعنيه». فسألت: «ماذا يعني؟». فأجاب: «هل تعرف ما يعني؟ عندما كتبنا Half،Baked (وهو فيلم روائي سبق عرض فيلم تشابيل) خرجنا وركبنا سيارة ليموزين. عندما سلمنا المسودة وأعجب الجميع بها استأجرنا سيارة ليموزين وتناولنا الماشرومز وذهبنا إلى الشاطئ، وتناول أحد أصدقائنا الماشرومز أيضًا معنا، وظل يردد «كلو!» كان كما لو كان مرتعبًا، ظل يردد «كلو!». لقد كان هذا الشخص مستاءً منا لكتابنا Half،Baked معًا وعدم إشراكه. مَن كان في المكان كانوا أنا وديف والشخص الآخر الذي ظل يردد «تبًا لكل من على الشاطئ»، أي أنا وديف. كنا نحن الاثنين هما كل من على الشاطئ، و»كلو!».

ضحك بيرنان مرة أخرى.

وتابع: «لذا فبكتابته «تاتا،تو!» فهو يقول في الحقيقة «مجال العروض جنوني». وهذا تقريبًا كنداء الطوير «تا،تا،تو!»، ثم أرد أنا عليه: «ريكتي،كريكيتي،كلاك،كلو!»، وهي طريقة حمقاء وبهيجة متأثرة بالمخدرات تتحدث عن الأشخاص المجانين، لأن ذلك الرجل الذي اعتدنا العمل معه كان يستخدم مصطلح ريكتي،كريكيتي حينما يكون غير طبيعي».

حاولت مقاطعته قائلًا: «حسنًا فهو يقول في الحقيقة «مجال العروض جنوني»، وأنت تجيبه «نعم، يا رجل!»، لكن بطريقة لن يفهمها غيركما؟».

فقال برينان أنني فهمت إلى حد بعيد، لكنني شعرت بشعور المترجم عند حلول موعد تسليم العمل. لقد توصلت إلى ترجمة يمكن تقديمها للعميل، لكنني علمت جيدًا أن المعنى الجوهري تملص مني.

مع الوقت لا يطور عضوي أي ثنائي مفردات خاصة بهما فحسب، بل سيبدئان في مشابهة بعضهما في الإيقاعات الأساسية والهياكل النحوية للخطاب. وهذا يرجع جزئيًا إلى القوة المدهشة للمحاكاة التي يدعوها علماء النفس «العدوى الاجتماعية». فقد أثبتت عالمة النفس إلين هاتفيلد أنه بمجرد التواجد بالقرب من بعضهم البعض، تبدأ طريقة نطق البشر في التطابق، وكذلك معدل التحدث، وشدة الصوت، والتردد الصوتي، والوقفات، وسرعة الاستجابة.

اعتاد علماء النفس الاعتقاد بأن البشر يحاكون بعضهم البعض في محاولة متعمدة للحصول على الإعجاب، لكن المحاكاة أوسع من ذلك بكثير، ولا واعية بشكل كبير. يتشارك الشركاء الحميميون نفس الأوضاع الجسدية وأنماط التنفس أيضًا. ويستخدمون نفس العضلات في كثير من الأحيان. وقد توصل عالم النفس روبرت زاجونس وزملاؤه في دراسة على الأزواج، أن مظهرهم يتشابه أيضًا. لذلك، يقول وارن بافيت إنه وتشارلي مونغر «توأم سيامي، من الناحية العملية». علاوة على ارتداء نفس البدلات الرمادية، ونظارات كلارك كينت، وامتلاكهم لنفس الشعيرات التي تغطي صلعهما، تفصح أليس شرودر، كاتبة سيرة بافيت الذاتية، أيضًا أنهما يتشاركان نفس «طريقة المشي المتمايلة الغريبة» ونفس القوة في عيونهما. وسواء كان ذلك بسبب ما يطلق عليه زاجونس «المحاكاة العاطفية المتكررة» أم لا، فلن نتمكن من الوصول إلى اليقين، لكن المرء يتساءل بالتأكيد.

جزء كبير حول الالتقاء الجسدي هو أنه يعكس ما يدعوه علماء النفس «هيكلًا تنسيقيًا متبادلًا». وتأتي السلوكيات المشتركة، طريقة المشي المتشابهة مثلًا، غالبًا مع المشاعر والأفكار المشتركة. فكما كتب عالمي النفس مولي أيرلند وجيمس بينيبكر أن الصفات الجسدية «معدية للغاية»، فكذلك السلوكيات، والمعتقدات، والحالات العاطفية.

تعد اللغة آلية قوية من آليات الالتقاء النفسي؛ لأنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتفكير. تشرح أيرلند وبينيبكر أن «التناسق اللغوي» يؤدي إلى «زراعة أرضية مشتركة (على سبيل المثال: مطابقة أطر عقلية يتبنى ضمنها الأشخاص المتشابهين افتراضات، ومراجع لغوية ومعارف مشتركة).

باستخدام برنامج يسمى «Linguistic Inquiry and Word Count»، الذي يأخذ كلمات النصوص ويُقسِّمها إلى تصنيفات، يمكن لبينيبكر وزملاؤه في الحقيقة قياس مدى دلالة التشابه اللغوي عن قرب. وبهذه الأداء، توصل الباحثون إلى أهمية مفاجئة لصنف من الكلمات التي لا تحمل معنًا كبيرًا في ذاتها، لكنها تسلب الحياة من السياق التي تستخدم فيه. وتسمى كلمات الأداة أو الكلمات

الزائدة، كحروف الجر مثل: على وإلى، والضمائر، مثل: انت وأنا، والحروف مثل: مثل ولكن. وقد كتب بينيبكر في مقال مع كيندي ك. تشونغ: «الأدوات هي أكثر الكلمات قبولًا للنسيان في مفرداتنا. ومع ذلك، فهي تمثل عادةً أكثر من ٥٥٪ من الكلمات التي نقرأها ونقولها ونسمعها».

في عشرات الدراسات التي تقيس ملايين الكلمات المستخدمة في التواصل المكتوب والشفوي، وجد الباحثون أنه كلما كان المتحاوران أقرب، كانت هذه الأدوات متطابقة من حيث النوع، والتكرر، والهيكل النحوي.

على سبيل المثال، بحث بينيبكر وأيرلندا في الرسائل البالغ عددها ٣٣٧ رسالة (بإجمالي ١٧٤,٤٣٨ كلمة) التي تبادلها سيغموند فرويد وكارل يونغ. عندما تواصل الرجلان لأول مرة في عام ٩٠٦، كان فرويد في الخامسة والخمسين من عمره، وكان قد وضع أسس التحليل النفسي، ورأى في يونغ البالغ من العمر ثلاثين عامًا تلميذًا واعدًا لمساعدته على نشر هذه التعاليم، فبصفته مسيحيًا يعمل في مستشفى كبير للأمراض النفسية في سويسرا، يمكن ليونغ أن يساعد أفكار فرويد في الوصول إلى ما هو أبعد من المثقفين اليهود المقيمين في فيينا.

خلال سبع سنوات ناريّة، انتقلت العلاقة من الإعجاب الشديد إلى التضامن العميق وأخيرًا إلى الغضب العنيف، وقد رصد التحليل اللغوي لخطاباتهم التطور ذاته، مظهرًا أن لغتيهما متزامنة بشكل كبير في البداية، ثم تزايد ذلك خلال السنوات الأربعة الأولى من مراسلاتهما، ووصوله إلى أقصى درجة من التشابه مع بلوغ تعاونهم لذروته بسفرهما معًا إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٠٩. لكن عندما بدأت العلاقة في الأفول، تباعدت لغتيهما كذلك. بحلول عام ١٩١٣ عندما اتهم يونغ فرويد بأنه متكبر وضيق الأفق، وبقول فرويد إن عليهما «التخلي عن . . . علاقتهما الشخصية تمامًا»، كانت كلمتهما قد تباعدت بالفعل.

في سنوات الذروة، لا يتحدث عضوا الثنائي بشكل متشابه، بل يتحدثان معًا. وواحدة من أكثر العبارات المتكررة التي سمعتها عن الشركاء، بما في ذلك لينون ومكارتني، ومات ستون وتري باركر، ودانييل كانيمان وعاموس تفرسكي، هي أنهما يكملان جمل بعضهما البعض. وعندما سألت ديفيد كروسبي وغراهام ناش عن سبب استمرارهما في تقديم العروض مع ستيفن ستيلز، على الرغم من شدة وألفة علاقتهما الخاصة؟ كان من الممكن لإجابتيهما التي خرجت بصوتين، مثل كافة التوافقات التي تحدث بينهما، أن تأتي بسهولة في صوت واحد.

ناش: إنها الموسيقى

كروسبي: لقد صنع الرجل بعضًا من أفضل الموسيقى التي سمعناها. ويمكننا غناءها إن غنينا معه. يمكننا تقديم «Love the One You’re With». يمكننا تقديم ..

ناش دون وقفة: «Southern Cross». ويمكننا تقديم «Helplessly Hoping». يمكننا تقديم كل تلك الأغاني العظيمة. هل تفهم ..

كروسبي دون وقفة: ذلك الرجل جيد.

ناش دون وقفة: إنه شعلة نشاط.

المظهر الآخر الذي يتجلى ليعبر عن هذا التوافق، هو التواصل غير اللفظي، الذي يطلق عليه المراقبون عادة «التخاطر». باري سونينفيلد الذي أخرج صورة عدة أفلام للأخوين كوين يتذكر إيثان وهو يقول بعد إحدى المشاهد: «جويل! هل تدري؟» ويرد جويل: «نعم أعرف، سأخبره». عندما زار الكاتب ديفيد زاكس لكتابة لمحة عن ستيف بودو كاتب جون ستيورت The Daily Show الرئيسي في ذلك الوقت، استطاع زاكس فهم جزء فقط صغير من حوارهما، بالنظر إلى هيمنة «لغة مكان العمل وما يشبه التخاطر على تواصلهما».

يقول بودو: «إن عملت مع جون لمدة من الزمن، ستتعلم كيفية ترجمة الاختصارات». على سبيل المثال، قد يقول ستيوارت: «اقطع ذلك الشيء، واجلب ذلك الشيء، وافعل كذا». يشرح بودو: «اقطع ذلك الشيء»: ستكون على دراية بما يحتاج إلى قطعه. «اجلب ذلك الشيء»: هناك شيء ما يعمل، لكنه يحتاج إلى تحريك من أجل التجهز لـ «افعل ذلك الشيء» الذي ذكرناه، وهو على الأرجح المزحة الكبيرة التي تأتي في النهاية. يحتاج الأمر وقتًا وتكرارًا وصبرًا وإحباطًا، ثم فجأة ستعلم كيف «تجلب الشيء، وتفعل الشيء».

لقد أجريت مقابلات مع الكثير من الثنائيات، ورأيت أنواعًا مختلفة من الأنماط. يتحدث بعضهم عن الآخر بعنف كفقمتين تتقلبان على رصيف ميناء، فيما يتصرف البعض الآخر باحترام شديد، كراهبين يجلسان جنبًا إلى جنب. (شاهد مقاطع ميرسي كنغهام وجون كيج لتتضح لك الصورة). لكن أيًا تكن طريقتهما في التعامل، دائمًا ما أخرج وأنا أشعر أنني قابلت للتو شخصين يمثلان كائنًا واحدًا، مع بقائهما منفصلان ومتمايزان.

من الطرق التي يظهر بها ذلك هو ذلك الشعور الطاغي بأن ما من إنسان أكان أنا أم غيري، قادر على ألا يكون غريبًا أبدًا، وأن ما من مدخل لتلك المساحة المشتركة. يقول سكوت رودين عن مات ستون وتري باركر: «يمكنك رؤية أن بعض الناس يحاولون الدخول بينهما. لكنهم يوقفون تلك المحاولات بسرعة كبيرة». وقد سمعت نفس المعنى بأشكال مختلفة مرة بعد مرة، وهذا عنصرٌ مهم في الالتقاء. أخبرني ديفيد كار، مراسل الأخبار بنيويورك تايمز: «كوكب تيري ومات أكثر أهمية من أي كوكبٍ آخر يحلان فيه. وهما منغلقين تمامًا على نفسيهما. إن القدرة على تكوين شراكة لديها درجة من الغموض، هي ما تجعل الأعمال العظيمة ممكنة. وعندما تفعل شيئًا خارجًا عن المألوف أو مخالفًا للسائد، تحتاج إلى شخص ما يمكنك العودة إليه وسؤاله: «هل أنا مجنون؟»، وسيجيبك: «نعم، لكن افعلها على أي حال».

استخدم كار الجنون بولع، لكنه يخبرك بمدى تكرر فكرة الجنون؛ فسعي شخصان مبدعان لصياغة واقعهما الخاص يجسد ما يطلق عليه علماء النفس «الذهان المشترك»، وهو نوع من الجنون يشترك فيه شخصان. يقول جيري سينفيلد في حوارٍ له مع لاري ديفيد، شريكه في تأسيس عرض Seinfeld: «عندما أتذكر مرة أخرى البرنامج، أجد أنك كنت تقدم لي بعض الفرضيات، وبعض الأشياء المجنونة والغريبة. وكنت اتفاعل معها بشكل طبيعي».

لاحظ كيف ينهيان الفكرة بشكل منفصل مع بعضهما البعض:

ديفيد: هذا أمرٌ ما كنت لأخبر به شخصًا آخر.

سينفيلد: والآن، سنقدمه على التلفاز.

تسير عملية خلق شيء أصلي في الاتجاه المعاكس لضغط العامة. وهذا ليس مطابقا لتلقي السخرية، فثمة ضرورة بيولوجية للرغبة في تلقي الاحترام. في مرحلة ما قبل التاريخ، لو طردت من الجماعة الكبيرة ستموت. لكنني أظن أن إحدى الأشياء التي حدثت للثنائيات المبدعة هي أنهم كونوا جماعتهم الخاصة، وقد علموا أنهم لن يطردوا بعضهم البعض من تلك الجماعة، ولذلك كانوا مستعدين لخوض أخطار أكبر كثيرًا ممن لم يصنعوا مجتمعًا حقيقيًا لأنفسهم. يقول بروس سبرينغستين: «عند وقوفك إلى جانب كلارينس (كليمونز)، تشعر أنه مهما جلبت عليك الأيام والليالي لن يتمكن شيء من لمس شعرة منك». ويقول جان بول سارتر لسيمون دي بوفوار: «حظيت بقارئ واحد مميز، وكان أنتِ. وعندما تقولين لي: «موافقة؛ إنه جيد»، عندها أصبح جيدًا. لقد نشرت الكتاب ولم آبه للنقاد».

هذا أمر ضروري بالنسبة للعمل الإبداعي. أخبرني ديفيد كار: «عندما تملك مجموعة من الأعمال تتسم بالتعقيد والجموح مثل مات وتيري، فإن الإجابة عن سؤال ما إذا كانت فكرة ما هي فكرة جيدة أم لا، تصبح معقدة للغاية. لقد بدت الكثير من الأمور التي فعلوها وكأنها أفكار مريعة بشكل واضح ظاهريا. لو قال لي تيري أشياء مثل: «لنُقم حفلة غنائية عن المورونز»، أو «لنعزف وخلفنا جوقة تقول: «تبًا للدين»، لقلت له: «هذه فكرة غبية»، ولكنه سأل مات بدلًا مني.

لعل أقوى إشارة معجمية على الاتحاد هي أبسط الألفاظ: استخدام «نحن». فكلما اقترب البشر من بعضهم، نحَّو ضمائر المفرد لحساب ضمائر الجمع. يقول جيمس بينبيكر إنه ليس خيارًا واعيًا، ولكنها ببساطة الطريقة التي يبدأ كل ثنائي في التفكير بها.

وبالفعل، فحسب عالم النفس دانيال فيغنر يبدأ كل ثنائي مقرب في الحقيقة بمعالجة المعرفة بالتزامن. وهو ما يسميه «ذاكرة المعاملات». وقد كتب فينغر: «بدلاً من أن يتذكر كل شخص منا، حين يكون عضوا في ثنائي أو مجموعةٍ، الأشياء بنفسه، يمكننا تذكر أكثر بكثير من خلال معرفة مَن قد

يعرف أيضًا ما لا نعرفه». وقد أصبحت هذه العملية القديمة بارزة خلال السنوات الأخيرة؛ لأن بعض العلماء يعتقدون أن العقل الجمعي الذي يمكننا الولوج إليه من خلال بحث غوغل هو في الحقيقة امتداد لها، وأن الطريقة التي نرسم بها على الأدوات هي إلى حد بعيد الطريقة التي رسمنا بها الآخرين منذ العصر الحجري.

لقد أظهرت إحدى التجارب أن الأزواج الذين استمرت علاقتهم لفترة طويلة يتذكرون خبرات الماضي معًا بشكل أفضل مما لو تذكرها كل واحد منهما على حدة. يشرح كلايف تومسون الأمر بأنهم ينخرطون في «التلقين المتبادل»، وأنهم «يلقون بالإشارات ذهابًا وإيابًا إلى أن يثيروا ذاكرة بعضهم البعض» كما يحدث في حالة الأزواج الذين يروون رحلة شهر عسلهم بعد مرور ٤٠ عامًا عليها.

هي: وذهبنا إلى عرضين، هل يمكنك أن تتذكر اسميهما؟

هو: لقد فعلنا ذلك. أحدهما كان حفلًا موسيقيًا، أم كانا الاثنين كذلك؟! لا أدري .. أحدهما.

هي: جون هانسون كان في العرض

هو: Desert Song

هي: نعم هذا هو الاسم، Desert Song

يقول تومسون: «لقد كانا يبحثان في بعضهما البعض».

تقول الثنائيات المبدعة غالبًا إنهم لا يتذكرون مَن فعل ماذا. لكن المثير هو أن أولئك الأشخاص المقربة لا ينسون كثيرًا اسهامات مميزة مثل إيقاف تسجيل الذكريات بهذه الطريقة في المقام الأول. يشير اكتشاف الخلايا العصبية المرآتية إلى أن النشاط العصبي الذي يتولد سواء كان المرء يؤدي فعلا معينا أو يشاهده فحسب متشابه كثيرًا. وعلى الرغم من أن آثار الخلايا العصبية المرآتية لا زالت موضع جدل ساخن، فإن مجال الادراك الاجتماعي المهتم ببحث العمليات العقلية المتضمنة في معالجة أي مؤثر اجتماعي، في نمو سريع في علم النفس وعلم الأعصاب. نحن لا نعرف على وجه التحديد كيف يرتبط عقلنا بعقول الآخرين، لكن يتضح بشكل متزايد أن هذه الارتباطات مسؤولة عن الكثير مما يُعتبر «العقل» في المقام الأول. سمه ما شئت، سواء توافق الذوات أو الترابط الإدراكي المتبادل، لكن على مستوى ما، يعد التفكير (وبالتالي الوجود) أمر اجتماعيا في ذاته.

هناك مجال علم الأعصاب الاجتماعي الجديد، وفقًا لجون تشاسوبو عالم النفس الذي صاغ هو وزميله غاري بيرنتسون هذا المصطلح، فإن الحدود النفسية والفسيولوجية تميز الحياة البشرية، بحيث لا يمكن فهم «الذات» إلا كظاهرة علائقية. وقد أخبرني تشاسوبو: «يبدو الأمر متناقضًا، ولكنه ليس

كذلك في الواقع، فالفكرة القائلة إن مركز كوننا النفسي، وحتى خبراتنا الفسيولوجية، هو «أنا»، تسيء عرضنا بوصفنا نوعا». وإذا ثبتت نظرية تشاسوبو، فلن يُنظر إلى التقاء الثنائيات المبدعة باعتباره أمرًا غريبًا، بل باعتباره تعبيرا واضحا غير معتاد عن نوع التكافل الذي يؤثر فينا جميعًا طوال الوقت.

تقول باتي سميث في كتابها Just Kids عن ذكرياتها حول علاقتها بروبيرت مابليثورب: «إلى أين يقودنا كل هذا؟ وماذا سيجعلنا ذلك؟ كانت هذه هي أسئلتنا اليافعة، وكانت إجاباتنا اليافعة أيضًا: يقودنا إلى بعضنا البعض. وسيجعلنا أنفسنا».

غريب! إننا نصبح ذواتنا عن طريق التخلي عنها. لقد ساعد عالم النفس أرثر أرون وزملاؤه اللذين كانت زوجته إيلين آرون من بينهم، في إحياء هذه الحقيقة الغريبة من خلال «نظرية التوسع الذاتي». يدافع أرون عن أن البشر يتحركون، في جوهرهم، بدافع تمني أن يصبحوا أكثر. ويحظى الإنسان بهذا التوسع الذاتي بشكل متماسك وكبير من خلال تكوين علاقة جديدة مع شخص آخر، في حين أن «الموارد، والمناظير، والهويات الخاصة بالمقربين تُختبر إلى حد ما باعتبارها خبرة شخصية». يفعل شخصان أكثر من مجرد التعرف على بعضهما البعض، بل يمتصون بعضهم البعض. لقد طرح أرون وزملاؤه على مجموعة سؤال «مَن أنت اليوم؟» خمسة مرات منفصلة، مرة كل يومين أو نصف أسبوع، وقدم المشاركون الذين وقعوا في الحب بعد أول اختبار أوصافًا أكثر تنوعًا لأنفسهم. وقد وصفت تارا باركر بوب ذلك في صحيفة نيويورك تايمز بقولها: « وسعت العلاقات الجديدة، حرفيًا، الطريقة التي نظروا بها لأنفسهم».

إن «إدراج المقربين في الذات» كما يشير أرون يبلغ ما هو أعمق من الهوية الواعية. في إحدى التجارب تفحص المشاركون أكثر من ٩٠ نعتًا (مثل عاطفي أو غير لبق أو متقلب) وحددوا ما ينطبق عليهم وما ينطبق على المقربين منهم. بعد ذلك، شاهد المشاركون هذه الكلمات ذاتها تومض على شاشة حاسوب، وكانت مهمتهم هي الضغط بأقصى سرعة ممكنة، على زر يمثل «موافق» إن كانت الصفة تنطبق على المشارك وزر يمثل «لا أوافق» إن لم تكن منطبقةً.

وقد أخبرني أرون أن البيانات الرئيسية هي الوقت الفاصل بين ظهور الصفة على الشاشة والضغط على الزر. فعندما يرى شخص ما صفات مناسبة له لكنها لا تناسب الشخص المقرب منه، أو العكس، يظهر تأخر قابل للقياس في الاستجابة. ويوضح أرون: «إذا حاولت التفكير في جانب من نفسي، لا ينطبق على شريكي، فسيختلط عليَّ الأمر؛ لأننا على مستوى ما نفس الشخص».

إذاً، الذات تصبح أكبر حتى عندما تصبح أكثر نفاذية. وهذا يحدث أكثر مما تشير المقاييس. وضع في الاعتبار اختبار التقارب الذي يرشد شخصاً إلى وضع دائرة

حول الصورة «التي تصف علاقتك بشريكك».

عندما قدم أرون ذلك إلى الفنان روبي بير والكاتب ماثيو سوانسون مبتكري كتاب Idiots’ Books وBobbledy Books، رسما كلاهما دائرة على الاختيار الأخير. وقد أخبرني ماثيو: «كنت على الأرجح لأختار صورة تتراكب فيها الدائرتان على بعضهما البعض بدرجة أكبر إن كان ذلك ضمن الخيارات، مع ظهور أضيق شريحة تعبر عن الذات المستقلة في المساحة الوسطى». تقول روبي إنها شعرت بنفس الشعور، لكنها اعترضت على لغة المخططات المرئية، فعلى الرغم من أن الدوائر المتاحة في الصف الثاني أكبر من الأولى، قالت إنها «مازالت تشير بشكل عام إلى أنه كلما اقتربت من شخص ما، أصبحت المساحة الكلية أقل. لكن الواقع على العكس من ذلك، إذ يصبح كل شيء أكبر كلما تحركنا ذهابًا وإيابًا، بداية من أفكارنا، إلى طموحاتنا وكفاءاتنا وقدراتنا، وكلما تداخلنا، أصبحنا أكبر .. أكبر بكثير مما كنا عليه عندما كنا شخصين منفصلين».



٧

«في الجنة أو في الجحيم أو في الأرض»

الزواج الإبداعي

لالتقاء الثنائيات العديد من الأنواع المهمة.

النوع غير المتكافئ: في بعض الثنائيات، يمتص أحد الشريكين الآخر، كما يعمل قائد قوي مع نائب أو معلم مع تلميذه. وغالبًا يتحدد عدم التكافؤ وفقًا لطبيعة رصيد كل واحد منهما. فعلى الرغم من أن كلًّا من بلانشين وسوزان فاريل تغير بفضل اتحادهما، فإن فاريل ظلت راقصة بلانشين، ولم يدعوا أحد بلانشين أبدًا مصمم رقصات فاريل.

المتميز: في نوع آخر من العلاقات، يحافظ كلا الشريكان على هوية علنية منفصلة. وقد توجد دلائل علنية على التقاءهما، أو علامة لا يمكن اغفالها على اتحادهما. فلم ينسب سي. إس. لويس وجي. ر. ر. تولكين أي عمل من أعمالهما المنشورة لنفسيهما بشكل مشترك. وبعيد عن الصور العارضة التي التقطها روبيرت مايليشروب لباتي سميث، فلم يتعاون الاثنان أبدًا بشكل من الأشكال المعتادة، لكنهما اعتمدا على بعضهما البعض في الاستشارة والتوجيه. مع الثنائي المتميز، من لا يعرف كلا العضوين، لا يميز وحدتهما، مع أن نهريهما يجريان في مجرى واحد تحت الأرض.

العلني: في النوع الثالث من الارتباط، يتحد الشريكان معًا بشكلٍ متساوٍ تقريبًا لإنتاج عمل يربط بينهما بشكل علني. وهذه هي الفكرة التقليدية عن التعاون، وكما يمثلها أبراموفيتش وأولاي، وواتسون وكريك، ولينون وماكرتني. وتحتاج هذه الثنائيات عادة إلى النقاش حول سؤال النسبة العلنية لأعمالهما. فقد قذف واتسون وكريك عملة معدنية في الهواء ليقرروا الاسم الذي سيكون المؤلف الرئيسي لورقتهما الأولى من بينهما، وكذلك فعل دانيال كانمان وأموس تفيرسكي، ثم تناوبوا على منصب المؤلف الرئيسي بعد ذلك.

يعد السؤال المالي ذا أهمية معتبرة. فعندما ابتدأ برايان جرزير ورون هوارد شراكتهما، عرض جرازير قسمة الأرباح بنسبة ٦٠:٤٠ لصالح هوارد. لكن هوارد أصر على أن يقسماها بنسبة ٥٠:٥٠.

وعندما سألت كيفين موريس، محامي مات ستون وتيري باركير عن طريقة تنظيمهما لملكية أعمالهما، أخبرني: «هذا أمر بينهما، لكن أعتقد أنه كان أسهل شيء فعلوه على الإطلاق. وهو ما يعبر بقوة عن أفراد الشراكة، وأتوقع أن طول عمر ونجاح الشراكة مرتبط بمدى سهولة هذه اللحظة. وأعتقد أنها كانت سهلة للغاية في حالة تيري ومات.

بالطبع، لا يوجد حد واضح بين الشراكات غير المتكافئة والمتميزة والعلنية. فقد يتصف الشركاء بصفات مختلفة ترجع لعدة أنواع مختلفة، وقد تتغير طبيعة الشراكة مع الوقت. ففي النهاية، انضمت سوزان ب. أنتوني إلى جموع المؤمنين برؤية إليزابيث كادي ستانتون حول المطالبة بحقوق النساء، لكنهما بعد ذلك أصبحتا شركاء من النوع العلني، ووصلت أنتوني إلى مكانة أعلى من ستانتون.

تلك الأنواع مفيدة في تصنيف الصفات الأوسع، لكن بنفس الطريقة التي نأخذ بها صفات العرق أو الانتماء الإثني في الاعتبار مع تجنب الصور النمطية، حيث نرغب في أن نضع في الاعتبار الطرق التي يمكن أن تتخفى بها. يعد ديفيد كروسبي وغراهام ناش حالة معقدة أخرى. إذ يمكننا وضعهما في الصنف العلني؛ لأنهما كتبا وسجلا غالب أعمالهما معًا ونظرا لنفسيهما باعتبارهما شركاء. لكنهما متميزان من حيث الشعور بأنهما حافظا على هويتيهما المستقلة وقدما أداءً متنوعًا في أشكال متنوعة كثيرة، سواء كفنانين منفردين، أو كثنائي، أو ضمن ثلاثي كروسبي وستيلز وناش، أو رابعي كروسبي وستيلز وناش ويونغ.

أما النقطة المهمة الأخيرة المتعلقة الالتقاء، فهي أنه قد يكون إما بقرار من الذات أو بفرض من الخارج. فكل ثنائي يشبه في الحقيقة الزواج بطريقة أو بأخرى. وقد يأتي بشكل رومانسي مثالي، حيث يقع شخصان في حب بعضهما البعض ويعترفا لبعضهما بما يكناه، أو قد يكون كالحرب، حيث يخدع شخصان بعضهما البعض ثم يكتشفا أنهم أصبحا زوجين سواءً أحبا ذلك أو لم يحباه.

يمكن رؤية السيناريو الأول في حالة ماري سكلودوويكا وبيير كوري. فعندما التقى الاثنان في تسعينيات القرن التاسع عشر، كانا كلًا منهما مستقلًا بإصرار. أتت ماري البالغة ٢٤ عامًا والتي تتصف بالعملية والتنظيم والإصرار إلى السوربون بباريس لدراسة العلوم وحصلت على كنز حرية الحياة بمفردها، فقد حطم آخر رجل وقعت في حبه فؤادها. وكما تصفها ابنتها إيف كوري: «باكتسابها القوة من النظريات الدقيقة والتأملات المريرة، تمسكت بقوة باستقلالها».

وقرر بيير أيضًا أن يحصل على البكالوريوس، وهي الطريقة الوحيدة التي افترض أنها ستمكنه من الانفراد بمخيلته العلمية. وفي مذكراته سخر من الطريقة التي « تتمنى بها أي عشيقة امتلاك حبيبها، وكيف أنها قد ترى أنه من الطبيعي التضحية بأندر عبقريات العالم في سبيل ساعة واحدة من الحب». وأوضح بيير أنه مستعد لـ «لمكافحة النساء» في سبيل سلوك طريق علمي «مضاد لما هو طبيعي» وتقديم ذلك على الزواج. ومع بلوغه الخامسة والثلاثين، ظل مقيمًا في بيت والديه.

لنقل إن ماري جعلت تفكيره يسير في اتجاه جديد. حيث بدأ سريعًا في التودد

إليها، لكنها تملصت منه وتركت باريس لتعود إلى عائلتها والمستقبل المهني غير الواضح، لكنه ترجاها لتعود إليه وإلى العلم.

يساعدنا التودد الذي يخلط الرومانسية بالنزعة العلمية على رؤية معنى أوسع. في الكثير من الحالات، يصعب التفريق بين العمل الإبداعي والأشواق الحنونة الأخرى. ومع أنني لم أجري دراسة حول الرومانسية، يبدو أن ثمة أوجه تشابه كثيرة بين مسار الثنائيات الإبداعية ومسار الثنائيات الرومانسية، ومنها المراحل التي رأيناها (الشرارة التي تحدث في اللقاء الأول، وفترة الهضم وصولًا إلى الاتحاد)، وما سنناقشه هو أهمية لعب الأدوار، والحاجة إلى مسافة مثالية، والصراعات التي لا مفر منها التي تنشأ من جهود موازنة القوى.

الفرق الرئيسي بين الاقترانات الإبداعية والاقترانات الرومانسية (أو الصداقة الشديدة)، لا يكمن في الدوافع الداخلية بقدر ما يكمن في المنتجات الخارجية، وليس في العملية بقدر ما يكمن في الهدف. قد يبدو ما أوشك على قوله غبيًا؛ لأنه بسيط للغاية، لكن لا معنى لتزيينه على الإطلاق: ما يميز مَن يعملون بشكل عظيم مع بعضهم هو أنهم يقومون بعمل عظيم، وهذا هو المعيار الحقيقي الوحيد الذي أخذته في الاعتبار حينما كنت أختار الثنائيات التي سأدرسها. وقد وجدته مفيدًا للغاية أيضًا؛ لأن شركاء «الحياة»، ممن يتلخص هدفهم في الحقيقي في السعادة، غالبًا ما يكونون غامضين. هل هذه صداقة جيدة؟ هل يعلم أي غريب؟ وفي كثير من الأحيان، لا يعلم حتى من لهم دخل بالأمر.

أما مع الشركاء الإبداعيين، فالأمر واضح: إن أنتجوا عملًا عظيمًا فسيجعل ذلك العلاقة عظيمة. ولذلك كل ما يمكننا تعلمه منهم يستحق التقدير.

وكثير من الشركاء المتعاونين هم أيضًا شركاء في الحياة، ومن الصعب غالبًا التفريق بين الشراكتين. فقد كانت ماريا أبراموفيتش وأولاي حبيبان يصنعان الفن، وفنانين يمارسان الحب.

وفي السنوات التي عاشا فيها معًا داخل شاحنة، يقول أولاي إن حياتهما الجنسية كانت «مثل حياة الفقراء الذين لا يملكون تلفازًا». وقد أصبح فالينتينو وجيانكارلو متعاونين ومتحابين في الوقت نفسه أيضًا. وإذا قرأت تأملات هيرمان ميلفيل في ناثانيل هوثرون، سيتساءل المرء عن المكان الذي تتقاطع فيه الإثارة والإبداع، على الأقل في حالة ميلفيل (لقد كتب ميلفيل باسم مستعار مراجعة لأعمال هوثورن بعد وقت قليل من لقائهما جاء فيها: «بالفعل، أشعر أن هذا الهوثرون قد ألقى بذور جرثومية في روحي. إنه يتوسع ويتعمق، وكلما تأملته، توسع وتعمق أكثر).

تقول المؤلفة كيلي إسكريدج حين كتبت إليَّ متحدثة عن شراكتها في الحياة والإبداع مع الكاتب نيكولا جريفيث: «تعد الإثارة مكونًا ضخمًا ومحيرًا لهذه الأشياء. في بعض الأحيان، أجد عمليتي الإبداعية مثيرةً للغاية». وتابعت كيلي:

«تربطني عملية الإبداع بنفسي بكل الطرق البدائية». لذا إذا جربت دفع أي شخص للتحدث عن ذلك؛ فالكتابة تظهر وكأنها مهمة غير مكلفة؛ إذ يلتزم الجميع الصمت والشحوب تجاهها ويعتقدون أن الأفكار العظيمة موجودة على رمية حجر، لكنها ليست كذلك على الإطلاق. وعندما يتدخل الآخرون، يصبحون جزءًا منها، وقد يكون الأمر محيرًا لأننا نصاب فجأة برغبة في أن نسقط على الأرض ونضاجع بعضنا البعض، هل تفهم؟ تجمع طاقة الإبداع الجميع حول طاولة واحدة». وفي مقال مشترك، وصفت كيلي حياتهما بأنها «مرتبطتين بقوة وتشعب بخبرات مشتركة، ومنسوجتان في شكل محادثات مستمرة حول نفسينا ورابطينا الذان يجمعاننا معًا: حبنا وعملنا».

عندما سألت عالمة النفس إستير بيرل التي كتبت وألقت محاضرات على نطاق واسع عن الإثارة الجنسية، عما إذا أمكن رسم فروق واضحة بين الرغبة الجسدية والإبداعية، ابتسمت وقالت: «بالطبع لا».

إن كان بيير كوري يميز في ذهنه بين رغبته تجاه ماري سكودوفسكا باعتبارها امرأة، ورغبته تجاه ما يمكنهما فعله باعتبارهما عالمين زميلين، فلا يوجد ما يشير إلى ذلك في السجل التاريخي. ويشعر بالمرء بوجود علاقة في شدة حماسه وفي استعطافه لها للانضمام إليه في مطاردة ما سماه «حلمنا العلمي». رغم أنها تجنبته في البداية، حيث كانت قلقة بشدة من الزواج بشخص غير كفؤ، إلا أنها تحركت في اتجاهه ببطء. أولًا، عادت لسنة إضافية إلى فرنسا من أجل الدراسة، والعيش بمفردها، وللتعرف على بيير ومقابلة والديه واستكشاف اهتماماتهما المشتركة. بعد ذلك، أصبحت دافئة تجاهه، وحاول هو تشجيعها، مما يشير إلى أنهما عملا معًا في مرحلة ما في شقة واحدة مقسمة إلى جزئين مستقلين، أو أنه انتقل إلى بولندا وعاش معها هناك.

بدا أنه أتخذ موقف «مهما يتطلب الأمر». في وقت لاحق، أخبر بيير ماري أن ملاحقته لها كانت الشيء الوحيد الذي قام به دون تردد في حياته كلها. وبعد أكثر من عام على لقاءهما استسلمت ماري أيضًا وأعلنت لعائلتها أنهما سيتزوجان.

تَشيع بين الثنائيات التعهدات الدرامية المشابهة لنذور الزواج. فقد أعلن جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار أن شراكتهما أسمى من الزواج. حيث كتبت بوفوار في كتاب The Prim of Life: «إن الرفقة التي جمعت حياتنا معًا جعلت من أي رابطة أخرى قد نكون قد شكلناها بيننا سخيفة». وكتبت إليزابيث كادي ستانتون إلى سوزان ب. أنتوني: «لا يمكن أن تفرقنا أي قوة في الجنة أو في الجحيم أو في الأرض؛ فقلبانا مرتبطان ببعضها إلى الأبد».

كل من مارينا أبراموفيتش وأولاي قد أخذ هذه الأفكار وجعلوها محور فنهما، حيث أظهرا ما اعتبراه كينونة جماعية أو «جسم برأسين». تقول أبراموفيتش:

«كان عليّ أن أكتشف طريقة لتنحية اعتدادي بنفسي، وكذلك كان الحال بالنسبة إليه». تشكل أدائهما الفني حول هذا المطلب. ففي فيلم Relation in Space، الذي أنتجاه عام ١٩٧٦ في مؤسسة Venice Biennale، انطلق كلٌ منهما من أحد جانبي المعرض وهما عاريان تمامًا وركضا باتجاه بعضهما البعض، وصدما جسديهما معًا، ثم ذهب كل إلى الجانب الذي جاء منه، وكررا ذلك مرة أخرى. وفي Breathing In/Breathing Out، أغلقا أنفيهما بمرشحات السجائر، وضما شفاههما معًا، وأخذا زفير بعضهما. وبعد أربعة عشر دقيقة من ذلك، وبعد أن استهلكا كل الأكسجين المتاح، وصلا إلى شفا الموت. وفي عرض Rest Energy، سحب أولاي سهمًا بكامل وزن جسمه، فيما شدت مارينا بالقوس بوزن جسمها. كان السهم مصوبًا نحو قلبها. تقول مارينا: «كنا نضع ميكروفونات صغيرة بالقرب من قلوبنا حتى نتمكن من سماع دقات قلبينا. وفيما استمر عرضنا، كانت نبضات القلب تزداد شدة أكثر فأكثر، وعلى الرغم من أنه استمر أربع دقائق وعشر ثوان فقط، إلا أنني أخبركم أن الأمر بالنسبة لي كان كما لو أنه استمر إلى الأبد. لقد كان موضوع العرض الثقة التامة والكاملة».

لكن الالتقاء لا يعتمد على الرغبة الداخلية في الاندماج والسعي نحو الاستسلام وحسب، ولكن أيضًا على عوامل خارجة عن سيطرة الثنائي. فحتى بعد أن تزوجا، عمل كل ماري وبيير كوري في مشاريع مختلفة. لقد درس نمو البلورات ودرست هي مغناطيسية الصلب المقسى. وعندما سعت ماري إلى موضوع أطروحة الدكتوراه، استمر بيير في العمل بشكل أساسي كمستشار لجنة اختبار، لكنه كان لجنة شغوفة بشدة، فقد استعرض المؤلفات السابقة، وصنع الأدوات اللازمة لأبحاثها، وعندما اكتشفت ماري النشاط الإشعاعي وانتقلت للبحث عن عناصر جديدة، تخلى بيير عن أبحاثه وكرس نفسه لها. وبعد عدة أشهر من العمل المضني، تعرفا على عنصر جديد أطلقا عليه اسم البولونيوم. وبعد ستة أشهر، وجدا عنصرًا ثانيًا، أطلقا عليه اسم الراديوم.

من وجهة النظر تلك، كتبت ابنتهما: «كان من المستحيل التفريق بين دور كل فرد في آل كوري». لقد كانت النصوص في دفاتر الملاحظات مكتوبة بخطيهما، وحملت منشوراتهما العلمية اسميهما، وكانا يستخدمان فيها كلمة «وجدنا» و»لاحظنا». عند شرح البولونيوم كتبا: «إذا تأكد وجود هذا المعدن الجديد، نقترح تسميته البولونيوم على اسم البلد الأصلي لأحدنا». ولو كانت أبحاث الزوج والزوجة المنفصلة بنفس الدرجة من الأهمية، لم يكونا على الأرجح ليتخذا أبدًا الخطوة التالية، ولم يكونا لينتقلا من النصح والإشراف المتبادل إلى مطاردة خط واحدة من التساؤل. والآن، أصبحا مندمجين بشكل كامل في فريق علمي واحد. تقول ماري: «لقد عشنا في حالة انشغال كامل تشبه حالة الأحلام».

الإبداع نفسه، بالمعنى الرسمي، يعتمد على الظروف الخارجية. فوفقًا

للتعريف الذي استعرته من ميهالي شيكسنتميهايي، يظهر الإبداع عندما يحصل شيء جديد وجميل ومفيد على تأييد أحد حراس بوابة الحقل ذي الصلة، سواء كان الأزياء أو الفيزياء أو الموسيقى الشعبية. ويظهر الفرق الحاسم بين الحداثة (القيام بشيء مختلف) والإبداع (القيام بشيء مختلف ومقنع يثير الدهشة بما فيه الكفاية، تُصدِّق عليه الثقافة). ومن الواضح أن هذا يثير بعض التساؤلات: ماذا عن الأعمال الشهيرة التي تكون في الواقع شنيعة؟ وماذا عن الأعمال المتميزة التي لا تحظى باهتمام؟ أما تفكيك الإبداع فهو عمل ليوم آخر. أصبحت الأشياء التي نعتني بها هنا، بطريقة أو بأخرى، جزءًا مما يمكن أن نشير إليه على نطاق واسع باسم «المحادثة». وبهذا المعنى، يكون الإبداع بحد ذاته حوارًا يعتمد على متحدث ومستمع .. على فنان وجمهور .. على مولد وجهاز استقبال.

العلم حالة غير عادية، لأن الابتكارات قد تمتلك أسسًا تجريبية، بغض النظر عن كيفية تلقي العمل في وقته. لكن في معظم الحالات، يعتمد العمل الإبداعي على جمهور يتمتع بالحجم والقوة الكافيين للحفاظ عليه، ويمكن لاستجابة الجمهور أن تصيغ الثنائيات.

خذ لينون ومكارتني كمثال. يمكننا القول إن جهودهما باعتبارهما ثنائي أدت إلى نجاحهما، ولكن من الصحيح أيضًا أن الأمر استلزم نجاحًا حتى يصبحا أخيرًا زوجين. وعلى الرغم من كل ما جذبهما تجاه بعضهما، كانت هناك أيضًا قوى طبيعية متأصلة في شخصياتهما ووضعهما تدفعهما بعيدًا. كانت إحدى تلك الاختلافات، طبيعة طموحيهما، رغبة جون الضبابية في تحقيق هدف لم يستطع تسميته على وجه الدقة، مقابل رؤية بول الموسيقية المحددة جدًا. بعد أشهر قليلة من الانضمام إلى Quarry Men، اقترح بول عازف غيتارٍ جديد، وهو صبي يبلغ من العمر ١٤ عامًا يدعى جورج هاريسون. بالنسبة لبول فإن مهارات جورج جعلته إضافة قوية للفرقة، لكن جون كان أكثر ترددًا بكثير، حيث يقول: «لقد كان الأمر أكثر من اللازم؛ فقد كان جورج صغيرًا جدًا ... بدا جورج أصغر من بول، وبدا بول في العاشرة تقريبًا، بسبب وجهه الطفولي».

أوضح بيت شوتون أن جورج انضم إلى Quarry Men، ولكن لأنه «دس نفسه من خلال وضع العلامات بعد جون». في البداية زاد وجود جورج بالفعل من الفجوة بين جون، والفنان البوهيمي، والطفلين الصغيرين. يتذكر جورج: «كان جون ودودًا معنا، لكن في الوقت نفسه يمكنك أن تلاحظ أنه كان دائمًا متوترًا عليّ لأنني بدوت صغيرًا جدًا، وكذلك بول».

كان هذا مجرد اقتراح أول لموضوعٍ دائم: كان جون، وهو الدرويش دائم الدوران، يهدد دائمًا بالدوران مبتعدًا ٍعن بول الذي ظل متمركزًا في قلب الفرقة. في يوليو ١٩٥٨، أي بعد عامٍ من لقاء جون وبول، جوليا والدة جون صدمتها سيارة وقتلت. يتذكر جون: «لَقد قلت في نفسي: تبًا لذلك، تبًا لذلك».

وتابع: «لقد أفسد ذلك كل شيء حقا. الآن لا أتحمل مسؤوليات أي أحدٍ «. يقول بول لاحقًا أن تلك المأساة قربت بينهما هو وجون ؛ لأن بول فقد أمه قبل عامين. قال بول» «لقد فهمنا أن شيئًا ما قد حدث، لا يمكنك التحدث عنه، لكن يمكن السخرية منه؛ لأن كل واحد منا قد مر به». وأضاف: «لم يكن الأمر جيدًا بالنسبة لأي شخص آخر». ولكن على المدى القصير، سحبت وفاة جوليا جون إلى عالمه الخاص. كان يشرب أكثر – وقد يدخل في حالة سيئة من السكر.

يقول جون: «كنت في حالة غضب عارم لمدة عامين. كنت إما في حالة سكر أو عراك. كان ثمة شيء خاطئ حيالي».

في هذه الأثناء، وفيما قدم بول نفسه كشريك موسيقي، اكتسب جون صديقًا في كلية الفنون مثّل مسارًا آخر. كان ستوارت ساتكليف وهو رسام موهوب وفتى جميل ومزاجي ووسيم قد انتهى من قراءة جويس وكيركيغارد. في عهد جاك كيرواك وألن غينسبرغ، كان ستوارت نوعًا من التناغم المثالي بالنسبة لجون – حيث جسد الحياة الأصيلة. يقول لينون: «تطلعت إلى ستو، لقد اعتمدت عليه في أن يخبرني بالحقيقة. كان ستو يخبرني إذا كان ثمة شيء جيد وكنت أصدقه».

كثيرًا ما قال جون في وقتٍ لاحق أن ستو كان صديقه الحميم وقوة توجهه في حياته. عندما انضم ستو إلى Quarry Men كلاعب «باس»، لم يكن جون يهتم لأنه كان بالكاد يستطيع العزف ، إذ حظي بأفضل أصدقاءه وأفضل شركاءه في دائرة واحدة. شعر بول بالغضب. يقول بول عن ستوارت: «لقد اعتدت أنا وهو على التنافس باستماته. عندما أنظر إلى الأمر الآن، أعتقد أننا ربما كنا نتقاتل من أجل الحصول على اهتمام جون».

كان بول يقاتل أيضًا من أجل مستقبل الفرقة الذي بدا في كثير من الأحيان موضع شك حقيقي، إذ لم يتمكنوا من ضم عازف طبول جيد، فقد كان الجيدون جميعًا في فرق موسيقية أرقى. عندما ذهب البيتلز (منح جون وستو الفرقة اسمها الجديد) إلى هامبورغ للعزف في منطقة الضوء الأحمر، كانوا كما كتب فيليب نورمان أقل شبهًا بالمؤدين، وأكثر شبهًا بـ «بائعي المعارض ذوي الصوت الجهوري من الطراز القديم».

بعد بضعة أشهر في ألمانيا، وصلوا إلى القاع، فقد انتقم مالك النادي الذي مروا به بترحيل جورج (١٧ عامًا فقط) بسبب انتهاكه لحظر التجول، وبعد ذلك بفترة وجيزة أشعل بول وبيت بست -عازف الدرامز الذي ارتبطا به مقابل الإقامة المجانية- واقيًا ذكريًا، وأُلقي القبض عليهما بتهمة الشروع في إشعال حريق، وسيحب ستوارت فتاة ألمانية تدعى أستريد كيرشر ويقرر الانسحاب (في العام التالي، وبعد نوبة من الصداع المفاجئ والشديد، سيتوفى في سن الحادية والعشرين بسبب نزيف دماغي). تُرك جون ليعود إلى بلاده مع غيتار في يده ومكبر صوت مربوط على ظهره. يتذكر ذلك قائلًا: «لقد كانت تجربة

مدمرة للغاية أن أكون في بلد أجنبي وأنا شاب صغير للغاية، وأن أترك هناك بمفردي تمامًا».

كانا طفلين؛ كان بول في الثامنة عشرة، وجون في العشرين. وعلى الرغم من حماستهما، فقد كانت هويتيهما هشة ويسهل التشويش عليها، كانت مخيلتيهما جامحتين حيث يمكن للرغبات الهائمة بشكل حر توجيه انتباههما على منفذ من منافذ كثيرة. ومهما يكن عمر الثنائي وخبرته، فهذه الصفة شائعة في البداية؛ لأن فجر العلاقة يمثل مزيجًا شاقًا من الإمكانات وعدم اليقين. ويعني الالتقاء التخلي عن شيء ما، والقفز إلى المجهول.

في شتاء ١٩٦٠،١٩٦١، كان كلٌ من جون وبول يحمل مشاعر متناقضة. يتذكر جون عندما وصل عائدًا من هامبورغ: «شعرت بالضيق الشديد، ولم أهتم بالتواصل مع الآخرين لبضعة أسابيع. لم أكن أعرف ما يفعلون. انسحبت فحسب للتفكير فيما إذا كان الأمر يستحق الاستمرار فيه».

فكرت، «هل هذا ما أريد فعله؟» كنت دائمًا شاعرًا أو رسامًا وفكرت: «هل هذا ما أريده؟ نوادي ليلية، ومشاهد غير طبيعية، الترحيل، وغريبي الأطوار في الأندية؟ «

لم تكن هذه الأسئلة مجرد تمتمات مراهق محبط. لقد كانت أسئلة حقيقية لفنانٍ شاب. يقول جون: «لقد فكرت مليًا في ما إذا كان ينبغي عليَّ الاستمرار. وبمجرد اكتشاف جورج وبول لذلك، غضبا مني. لأنهم رأوا أنه كان بإمكاننا العمل بدلًا من ذلك. لكنني انسحبت وحسب. وكما ترى، جزء مني راهب وجزء مني برغوث أداء. ومعرفة الوقت المناسب للتوقف كالبقاء على قيد الحياة بالنسبة إليَّ».

كانت لدى بول أسئلته الخاصة. وتحت تبجحه بتمرد المراهقين كان لديه تطلعات محترمة. وكما جسَّد ستوارت ساتكليف طريق الفنان الحقيقي بالنسبة لجون، مثَّل جيم ماكرتني لبول سبيل العامل القوي المحبوب. وكما شعر بول بتنافس مع ستوارت، كذلك تنافس جون مع والد بول. يقول جون: «كنت أدفع بول على الدوام لأن يتجاهل والده ويرتدي ما يريد. وكان يصر على ألا يعارض والده ويرتدي السراويل الضيقة. ودائمًا ما حاول والده إخراجي من المجموعة دون علمي، وقد اكتشفت ذلك لاحقًا. كان ليقول» «لماذا لا تتخلص من جون، إنه يسبب الكثير من المتاعب وحسب».

يتذكر جون: «كنت أقول دائمًا: «واجه والدك، أخبره أن يتركك وشأنك. لا يستطيع أن يضربك. يمكنك قتله؛ إنه رجل عجوز. لقد كان يعامل بول وكأنه طفل صغير؛ كان يقص شعره ويخبره بما يجب أن يرتديه في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمره. ومع ذلك كان بول مستسلما دائمًا».

لفترة طويلة، كان بول متمسكًا بالفرقة على الرغم من اعتراضات والده، لكنه الآن يواجه إنذارًا أخيرًا: «احصل على وظيفة أو لا تعد إلى المنزل»، كما

قال جيم مكارتني. وهكذا عمل بول في توصيل الطرود ثم ذهب إلى العمل في مصنع لصناعة الملفات الإلكترونية مقابل سبعة جنيهات في الأسبوع.

يروي بول ما حدث بعد ذلك: أخبره جون وجورج عن فرقة عازفين في Cavern، وهو نادي في ليفربول، وعندها اتخذ قرارًا مثيرًا. يتذكر بول أنه أخبر زملائه: «لقد حصلت على وظيفة ثابتة هنا». وتابع: «لكن بعد ذلك، ومع تحذير أبي الذي لا يزال في ذهني، قلت لنفسي: سحقًا! لا يمكنني التمسك الى هذا الحد. لقد قفزت من على الجدار ولم يرني ماسي وكوجنز مرة أخرى بعد ذلك».

يتذكر جون أنه أعطى بول إنذارًا أخيرًا. يقول: «أخبره والده أن يحصل على وظيفة؛ لقد ترك المجموعة وبدأ العمل في الشاحنات قائلًا: «أحتاج إلى مهنة ثابتة». لم نتمكن من تصديق ذلك. أخبرته على الهاتف: «إما أن تأتي أو ستطرد». لذلك كان عليه أن يختار بيني وبين والده، وفي النهاية اختارني».

لكن كلتا الروايتان تفوتان حقيقة أكبر. كان بول وجون يدوران حول بعضهما البعض لسنوات. وما أنجح شراكتهما لم يكن قرارًا اتخذاه، بل كان اكتساب البيتلز فجأة لشعبية هائلة. لقد جعلتهم إقامتهم في هامبورغ، والساعات الرهيبة التي مروا بها هناك، فرقة أكثر ترابطًا ووضوحًا. يقول لينون: قبل هامبورغ، كانت الفرقة تسمع باستمرار: «سيكون الأداء جيدًا، وستحصلون على عمل في يوم من الأيام». ولكن بعد عرضهم الأول في إنجلترا، يقول لينون: «أصبحنا فجأة مبهرين. لقد وقفنا هناك لأننا ولأول مرة نستقبل التشجيع».

عندما يصبح العمل جيدًا، غالبًا ما يجد الثنائي قابلات تساعدهم في ولادة المرحلة التالية من اتحادهم. عندما أصبح البيتلز صيحة في نادي Cavern، حضر براين إبشتاين، مدير إحدى متاجر الموسيقى المحلية، ليرى مصدر تلك الضجة، وسرعان ما عرض عليه إدارة الفرقة. في يونيو ١٩٦٢، وبعد رفض معظم شركات التسجيل الموجودة في لندن، انتهز جورج مارتن من شركة Parlophone الفرصة، وتحولت البيتلز إلى فرقة أخيرًا، حيث قامت بالتخلي عن بيت بيست، وضمت رينجو ستار.

عندما أصبح عالمهم أكبر، أصبح جون وبول أقرب. لفترة قصيرة كانت الطبيعة الرئيسية للثلاثي، مع جورج هاريسون، بارزة لدرجة أنهم أطلقوا على فرقتهم لفترة وجيزة اسم الفرقة Japage ٣، اختصارًا لجون وبول وجورج. وعندما انفجرت الفرقة، فكر جون وبول بجدية فيما إذا كان عليهم ضمن جورج إلى فريق تأليف الأغاني. يقول بول: «لقد قررنا أننا سنُبقى علينا نحن الاثنين فحسب»، وكان التغيير واضحًا. يتذكر جورج قائلًا: «كان هناك موقف من جون وبول فحواه: «نحن الأصل وأنت الثاني، لذا شاهد فحسب». وقد امتلك كل من جون وبول اتفاقات قانونية منفصلة ككتاب أغاني، وعينوا براين

إبستاين لإدارتها، كثنائي، وكذلك كفرقة. لذلك، كتب مارك لويسون: «من ١ أكتوبر ١٩٦٢ (وهو في اليوم الذي وقعوا فيه العقود مع إبستاين) كانت طاقتان متماثلتان تعملان بقوة لا يمكن وقفها، متمثلة في البيتلز من جهة، ولينون ومكارتني من جهة، جنبًا إلى جنب وكتفًا بكتف، وكانت مهمتان متوازيتان تتشابكان، وتعززان بعضها البعض. يقول إليستير تايلور، مساعد براين إبستاين: «بالنسبة لي، بدا الأمر وكأن جون وبول يقودان جورج ورينجو في حرب أمام بقية العالم».

«كل شيء في الحقيقة أمران التقيا. ومجال الالتقاء ذاك هو منطقة التأمل الكبرى»

روبرت سميثسون



الجزء الثالث

الجدلية

عادةً ما نفكر في الشخصيات من الناحية الفردية: أي نوع من من أنواع شخصيات اختبار Myers،Briggs أنت؟ هل أنت كئيب؟ أم متفائل؟ ولكن لنفهم العلاقات الإبداعية يجب أن ننظر إلى شخصيتين معًا، وإلى تناغم الصفات الفردية في ديناميكية فريدة. الطريقة الأساسية لفهم ما تقوم به الثنائيات، وما هي عليه بالأساس، هي فهم أدوارهم المتضافرة بعناية.

من الواضح أن الأدوار قد تنشأ من التخصصات أو من المهارات أو التدريبات المحددة؛ فلاعبو الطبول يحتاجون للاعبي الغيتار، والمعماريون يحتاجون للمقاولين. لقد تدرب فرانسيس كريك ليصبح فيزيائي، وجيمس واتسون ليصبح بيولوجي، مما سمح لهما بسد الثغرات في معلومات بعضهما البعض في معركتهما لكشف غموض الحمض النووي. كان بإمكان كريك شرح طرق انكسار أشعة إكس المعقدة لواتسون، ويستطيع واتسون تعليم كريك عن العاثيات؛ الفيروسات التي سلطت عملية تكاثرها الضوء على طبيعة الحمض النووي.

لكن بعد تأمل مئات الأمثلة حول الأدوار أصبحت أكثر فضولًا لمعرفة الفوارق الخفية. لاحظت أن هناك ثلاث نماذج تتكرر غالبًا: النجم والمخرج/السائل والوعاء/ الحالم والمنفذ. وكلٌ منها يشير لجدلية بارزة في الحياة الإبداعية. وكلمة «جدلية» ما هي إلا مصطلح براق يصف العملية التي يخرج بها شيء واحد من تفاعل أو ازدواج شيئين.

ترجع كل تقاليد الحكمة العظيمة تقريبًا لفكرة ترابط الأضداد، سواء كان في الفكرة التاوية ين/يانغ، أو فكرة الأطروحة/نقيضها (اللذان يجتمعان في التوليف) لدى هيغل. وعلى مدار العقود الأخيرة، أوضح علم ديناميكيات التوافق أن هذه الفلسفات تحاكي طريقة عمل العالم الواقعي، بالإضافة إلى طريقة عمل العقل البشري. اتضح أنه في وسط احتمالات التعقيد اللامتناهية تميل الأشياء إلى التواجد ضمن ثنائيات. خد ازدواج خيوط الحمض النووي كمثال، والتي هي نفسها مصنوعة من قواعد ثنائية. وكما هو الحال في الحياة نفسها فأن كل ما هو رقمي ينبع من الازدواجية أيضًا؛ في هذه الحالة الآحاد والأصفار.

تأتي الثنائيات أيضًا من الجدليات الأساسية. وقد تتضح معالمها حين يقوم كل شخص بدور محدد، كما في مثال اللاعب والمدرب. هناك أيضًا جدليات تتبادل الأدوار كما في مثال المراقب والقناص في الفرق العسكرية، إذ ثمة دوران محددان لكن لا يعين شخص معين لكل دور بشكل نهائي. في لفتة أخيرة نرى

كيف تشكل الجدليات الميكانيكيات الداخلية للعقل المبدع ذاته، وكيف أن تفكير الشخص الواحد في حد ذاته علائقي.

***

٨
تحت الأضواء (خلف الستار)

النجم والمخرج

في كل ربيع، تعقد شركة Berkshire Hathaway اجتماعها السنوي لحملة أسهمها، وهو حدث يستمر لثلاثة أيام، أُطلق عليه «وودستوكالرأسمالية». في الحدث الرئيسي صعد وارين بافيت وتشارلي مونغر إلى المنصة للإجابة على الأسئلة. كان بافيت الذي لُقب بأوراكل أوماها رجل عروض بارع يتحدث عن تجارة والسياسات العامة لفترات طويلة. بعد الخطاب كان يلتفت إلى مونغر ليحصل على المعلومات، وكان مونغر يطلق جملته المميزة: «ليس لدي شيء لأضيفه».

تحتوي الكثير من الشراكات على عضو تحت الأضواء وآخر في الكواليس. وفي بعض الحالات يكون ثمة منصة بشكل حرفي، كما في حالة من يتعاونون على المسرح. في هذه الحالة يكون ثمة ازدواج أكثر من الحالات الواضحة، فمثلًا يصعد مخرج المسرحية على مسرح مجازي، محدد بوضوح بالمنتج المبدع، بالمقارنة مع منتجيها مثلًا، أو مصممي المشهد الذين يمتلكون أدوارًا أكثر علنية نسبيًا عند مقارنتها مع وكلائهم. الكلمة المفتاحية هنا هي النسبية. يتحدث مارك زوكربيرغ الرئيس التنفيذي لفيسبوك باسم الشركة ويتلقى المديح واللوم في نهاية المطاف. مقارنة بشيريل ساندبيرغ مديرة أعماله، فهو متربع على المسرح. لكن ساندبيرغ -النجمة باستحقاق- بدورها متربعة على المسرح مقارنةً بنيل سكوفيل شريكتها في تأليف كتابها الرائع Lean In الذي حقق أعلى المبيعات (ولم يظهر اسم سكوفيل على غلاف الكتاب، ولكن ساندبيرغ ذكرت اسمها في الاهداءات بوصفها «شريكتها في الكتابة»). معظم الشركاء البارزين ممن يتوارون خلف الستار يمتلكون هم أنفسهم شركاء خلف الستار.

المفارقة تكمن في أننا وفيما أعيننا تتبع النجم بشكل طبيعي، فهي غالبًا ما ترى مركز ثقل الثنائي بدرجة أقل. لقد كتبت لورا إنغالز وايلدر مؤلفة سلسلة روايات Little House on the Prairie لابنتها: «تعلمين أن حكمك أفضل من حكمي، لذا فإن ما تقرريه هو ما سيكون». بشكل قاطع صاغت الشريكة الواقفة خلف الكواليس، أي الابنة في هذه الحالة، العمل الذي جعل والدتها مشهورة، بل وربما أخرجته أيضًا. وبالمثل، فعلى الرغم من أن تشارلي مونغر تلقى اهتمامًا أقل، وأطلق نشاطًا أقل، وامتلك حصة أصغر من المشروع المشترك مقارنة بوارين بافيت، إلا أن مقولة بافيت توحي كما قال ذات مرة في اجتماع Berkshire

Hathaway السنوي: «تشارلي يقوم بالكلام، أما أنا فأحرك شفتاي فحسب».

لن يكون من المفاجئ أن يهمل التاريخ كثيرًا من الشركاء المختبئين في الكواليس. فقد اعتمد الشاعر ويليام وردزورث على مجلات شقيقته دوروثي، لاستمداد الصور والأفكار واللغة، رغم أنها تخلت عن التقدير العام وكتبت «يجب أن أكره فكرة اعتبار نفسي كمؤلف. أعطوا وليام هذا الشرف». وقد شمل «شرف وليام» أخذ التجارب التي تقاسمها هو ودوروثي وصياغتها في شكل بيت شعر بمساعدة ملاحظاتها، ثم تقديمها على أنها نتاج عقله وحده فحسب، فقد افتتح قصيدته «Daffodils» بأبيات: «تجولت وحيدا كغيمة / تطفو فوق وديان وتلال عالية»، التي تستند على نزهة قام بها مع دوروثي على حساب مجلتها.

قد يبدو الأمر غير عادل حين لا يُعطى الشريك نصيبه من الفضل، ولا يجب أن نغفل الاعتراف بالطريقة التي يُستغل بها الشركاء في كثير من الأحيان. يقول ستانيسلاوس جويس عن أخيه جيمس الذي لطالما تحمس تجاهه كمشجع وباحث ومساعد وحاضن أطفال: «لقد قال بصراحة أنه كان يستخدمني كما يستخدم الجزار أدواته الحديدية».

كثيرًا ما تعتمد مهمة الشراكة على بقاء عضو منها خلف الكواليس، وعلى الرغم من أننا نتذكر غاندي كبطل الفرد إلا أنه في الواقع أخرج ما يسميه الباحث ديساي «واحدة من أكثر المنظومات الاجتماعية إبداعًا في القرن العشرين. وقد كان مهاديف ديساي، أحد نوابه الرئيسيين، (لا علاقة بينه وبين العالم)، وكان يلعب دور الملخص والمقرب، والمترجم، والكاتب الحقيقي، والمحرر، والمساعد العام لغاندي، وقبل أن يستيقظ غاندي كل صباح كان ديساي يضع خطط ذلك اليوم، وبعد تقاعد غاندي قدم ديساي مسودات عن السجل الرسمي للحرك، ووفقًا لما قاله ابن ديساي كان غاندي يفحص غالبًا نصوص ديساي ويجري تغييرًا واحدًا فقط: في النهاية، كان يشطب الأحرف الأولى من اسم مهاديف ديساي، ويستبدلها بـ M.K.G. (موهانداس ك. غاندي).

لكن بالنسبة إلى ديساي وبقية فريق غاندي، كان التخفي جزءًا من الاستراتيجية؛ فنجاحهم يعتمد على تأثر العالم برجل صغير متواضع يتكئ على عكازٍ ويقف في مواجهة الإمبراطورية البريطانية. كتب إيان ديساي قائلًا: «من خلال طمس جهودهم الخاصة، عزز زملاء غاندي صورته على أنه مقاتل بسيط في حملة صليبية يعتمد على نفسه».

بعد عقود في جنوب الولايات المتحدة نشأت حركة حقوق مدنية تعتمد أيضًا -على حد علم العالم المشاهد للتلفزيون- على قائد كاريزمي واحد. عندما صُور مارتن لوثر كينغ الابن في صور ثابتة أو مقاطع متحركة، عمل رالف أبيرناثي في الغالب خلف الكاميرا. في لقاءات جماهيرية في كنائس السود كان أبرناثي يقدم للجمهور حقائق على الأرض ويحثهم على القتال، مع تقديمه

لمحتوى كوميدي وسط التوتر الشديد، ثم يصعد كينغ إلى المنبر ليعطي خطبة ترتكز على الضرورة الأخلاقية وفلسفة اللاعنف. أخبرني تايلور برانش مؤلف ثلاثية America in the King years، «مثلا فريق دون كيشوت/سانشو بانثا الكلاسيكي، والطريق السامي والطريق الوضيع معًا. لقد كان «أبيرناثي» واعظًا موهوبًا للغاية. لقد تواصل مع الناس ونمَّى شجاعتهم. لقد امتلك ذكاء رجل الشارع وكان عمليًا ومضحكًا وجيدًا بحق. أما كينغ فكان مضحكًا على انفراد، لكن على الملأ يميل لأن يكون متكلفًا. لقد كان واعيًا بقدرته على الخطابة في كاتدرائية القديس بولس وكذلك الكنائس الريفية الصغيرة».

لقد نظر القس نيلسون تراوت، وهو أحد معاصريهما، إلى أبيرناثي وكينغ باعتبارها «السيد القاسي والسيد المرن». وبالنسبة لحركة تناشد ضمير العالم وتتطلع إلى تجاوز الصور النمطية حول الأميركيين السود، لم يكن هناك أدنى شك حول من سيكون أنسب رجل للعب دور البطولة. وبدءًا من حملة مقاطعة حافلة مونتغمري بين عامي ١٩٥٥ و١٩٥٦، أصبح كينغ وجه حركة الحقوق المدنية، والناطق باسمها، وفيلسوفها، وقد أطلقت عليه مجلة تايم الأمريكية «غاندي الأمريكي» في قصة غلاف اختارته «رجل العام» لعام ١٩٦٣. في القصة، دعا كينغ صديقه أبيرناثي، ومفتتِح فقرته، ورفيقه الدائم: «أعز صديقٍ وزميل الزنزانة».

عندما تصنع إحدى الحركات نجمًا عن طريق تقديم رمز واحد إلى مقدمة المشهد، فغالبًا ما يكون ذلك الشخص مناسبًا تمامًا للعلامة التجارية. بيع كتب Little House on the Prairie من تأليف لورا إنغلز ويلدر، كقصّة وحكاية طفولتها الرومانسية الشاقة، بنجاح باهر في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر. أدركت ابنة لورا أن عزو كتب والدتها إليها علنًا سيكون سيئًا للعلامة التجارية. تقول روز ويلدر لين عن أعمالها في «Little House»: «يسمى هذا النوع من العمل «الكتابة الشبحية. ولم يفعل ذلك أي كاتب لديه نفس سمعتي».

لنضع جانبًا مسألة مَن يقف في الواجهة، لماذا يكون في كثيرٍ من الأحيان شخصا واحد فحسب؟ يقودنا هذا السؤال إلى نقطة مجردة قليلًا، لكن تحمل معني؛ لأنه يوحي بشيء مهم حول قوة فريق المخرج، النجم. يتمثل أحد جوانب فاعلية هذا النموذج في رغبة أفراد الجمهور في التماهي مع فرد واحد: شخص يمكن أن يحظوا معه بعلاقة خيالية. ومن المعروف جيدًا في مجال النشر أن الكتب التي أُلفت بشكل مشترك تكون عملية بيعها عمومًا أثقل من الأعمال ذات المؤلف الواحد؛ لأن القراء يتوقعون (في كثير من الأحيان دون وعي) أن يكونوا على اتصال مباشر مع مؤلف؛ وأن يكون هناك ثنائي مبدع يتكون من المؤلف والقارئ، إذا أردت أن تقول ذلك. انسجم مع كتاب فلاديمير نابوكوف وتخيله وهو يتحدث مباشرة في أذنك، وستشعر وكأنك مصدر وحيه، وكاتم سره، وأعز أصدقاءه. لكن إذا كنت مجبرًا على أخذ دور فيرا نابوكوف

التي عملت لدى زوجها لمدة ستة عقود كمحررة ووكيلة وباحثة وسكرتيرته في الاعتبار، فإن هذا الشعور بالاتصال العميق سيتعطل، وبدلًا من الشعور بأنك على علاقة مع المؤلف، ستشعر فجأة كأنك شخص غريب.

من غير البديهي اعتبار الشريك الواقف خلف الكواليس في العديد من هذه العلاقات كمخرج، عندما يكون الشريك على المسرح، أو النجم، في كثير من الأحيان صاحب اليد العليا ويملك زمام القيادة. بالتأكيد تعد ديناميكيات القوة بين عضوي الثنائي أمرًا معقدًا، وهذا هو موضوع فصل قادم في الكتاب لم يخرج بعد للنور. النقطة المهمة هنا هي أن نفس القوى، مثل الجوع الدائم للحصول على الاهتمام، والتي تدفع شخصًا ما إلى الدفع بنفسه أو بنفسها للظهور أمام الجمهور، غالبًا ما تترافق مع عيوب محددة. إذ لا يخلق النجوم ببساطة برفقة شركائهم القابعين خلف الكواليس في نفس الوقت، بل يحتاجونهم مثلما يحتاج فرس السباق لفارس.

وفقًا لما يقوله المحلل النفسي مايكل ماكوبي فإن العديد من نجوم التاريخ هم بشكل واضح من النرجسيين ، بدءًا من نابليون ووصولًا إلى روزفلت وبيل كلينتون، ومن هنري فورد إلى توماس إديسون إلى ستيف جوبز. مع جرأتهم وقدرتهم على الإقناع، وقدرتهم على رؤية المستقبل القادم في الأفق والانقضاض عليه وتحدي المخاطر، يصبحون قادة مقنعين. لكن ماكوبي يلاحظ أن كاريزما الإنسان النرجسي وحماسه، تتزامن مع تحديات شديدة. فغالبًا ما يفتقر هؤلاء إلى معرفة الذات والقيود الداخلية، بل قد يصبحوا واهمين ومصابين بجنون العظمة، وضائعين في عوالمهم الخاصة. لذلك يعد التشبيه بأضواء المسرح صورةً ملائمة، إن وقفت يومًا تحت واحدة من تلك الأضواء، فستعلم أن نفس مصدر الضوء الذي يسمح للجمهور برؤيتك يعميك.

إذا كان النجوم يتشابهون مع الأطفال، فإن نجاحهم يعتمد في كثير من الأحيان على علاقاتهم مع المخرجين، الذين يتصرفون في كثير من الأحيان مثل الآباء والأمهات ويمشون على حبلٍ مشدود بين الصبر والسلطة المطلقة. يتعين علينا أن نغوص أكثر لنتمكن من الكشف عن هذه العلاقات، أو أن نتأمل الحالات النادرة التي تعرضوا فيها لأن يُكشفوا بذكاء؛ لأن النرجسيين غالبًا ما ينشرون انطباعًا عن أنفسهم بأنهم عباقرة منفردون. لعقود من الزمن لم يكن أحد سوى المطلعين على مجال الأزياء يعرف عن الشراكة بين جانكارلو جياميتي وفالنتينو جارافاني. وقد كشف فيلم Valentino: The Last Emperor للمخرج مات تيرناوير عن الأمر، وهو واحد أقوى التصويريات تأثيرًا في ديناميكية المخرج، النجم التي رأيتها يومًا.

عندما التقى فالنتينو وجيانكارلو في عام ١٩٦٠ في مقهى بروما، كان فالنتينو بالفعل نجمًا صغيرًا في عالم الموضة، لكنه كان أيضًا على وشك الإفلاس. تولى جيانكارلو بسرعة مهمة إدارة فالنتينو: الرجل والشركة والعلامة

التجارية. لقد أقاما تحالفات حكيمة، وحملا لواء ريادة مجال تراخيص الأزياء، ومع تركز أنظار العالم على فساتين فالنتينو لجاكي كينيدي وصوفيا لورين، دفع جيانكارلو تكاليفها، ومول أسلوب حياة فخم، أحيانًا عن طريق ربط اسم فالنتينو بأكثر المنتجات تنفيرًا، مثل بلاط الحمام وأغطية مقاعد المرحاض. يقول جيانكارلو: «لقد كان الأمر ممتعًا. آه! أحتاج إلى مليوني دولار إضافي هذا العام، ماذا يمكننا أن نفعل؟ لنصنع مراحيض !».

من الواضح للوهلة الأولى أن جيانكارلو هو رجل الظل، حيث كان رجل العمليات والشخص الذي يصمم العروض، والمتاجر ،والخطط المالية، بينما يقف فالنتينو ليرسل قبلاته للحشود. يقول فالنتينو: «لقد قبل الدور الأصغر خلال عيشه طوال حياته إلى جواري، لكن هناك قول مأثور يقول: عندما يركب رجلان نفس الحصان يجب أن يكون أحدهما في الخلف». وبالفعل، نرى في الفيلم فالنتينو غاضبًا من أن طاقم الفيلم الوثائقي يسلط كاميراته على أشخاص آخرين غيره»، ويظهر جيانكارلو هاتفًا: «لا يمكنهم متابعة أي شخص فحسب. يجب أن يتبعوني أنا! . . . يجب أن يركع الناس على ركبهم أمامي!».

يقول جيانكارلو: «أن تكون مع فالنتينو كصديق، أو كحبيب، أو كموظف، هو نفس الشيء تقريبًا. فأنت بحاجة إلى الكثير من الصبر». لكن فيلم تيرنور يساعدنا أيضًا على فهم التأثير الذي يتمتع به جيانكارلو، سواء كان الاثنان يناقشان تصميم فستان ما، أو يراجعان عرضًا، أو حتى يتجادلان حول ما إذا كانا قد التقيا في مقهى باريس أم في المقهى المقابل للشارع، فالمواجهات بين جانكارلو وفالنتينو تتخذ كلها نفس الشكل: جيانكارلو بارد وثابت، وفالنتينو ساخن وسريع، وتسير بنفس المسار: فالنتينو يظهر الكثير من الدراما، وجيانكارلو يتخذ القرارات.

بمجرد أن ننظر حقًا في كيفية تشكّل العمل الإبداعي على يد النجوم جنبًا إلى جنب مع مخرجيهم، يتعين علينا إعادة النظر في كل حالة على حدة وفي كل ما نعتقد أننا نعرفه عن طريقة إنشاء الأعمال الحضارية العظيمة. لنتأمل أعمال فنسنت فان جوخ مثلا، فعلى الرغم من أن شقيقه ثيو لم يحمل في حياته فرشاة الرسم، إلا أنه من العدل إعلان اسمه، كما فعل فينسنت، باعتباره الفنان المشارك في خلق الرسومات واللوحات التي تعد من بين اللوحات الأهم في التاريخ. كان الأخوان فان جوخ مثل أشجار تتشابك جذورها. كان لكل منهما أدوار وأنماط مختلفة، بل وهويات متميزة. لكن انطلاقا من مجالاتهما المنفصلة، ساهم كل منهما في مشروع مشترك للفن الجريء الصادق.

يستحق هذا الإعادة لأنه يمثل مفاجأة: ولدت أعمال فنسنت فان جوخ التي نعتز بها من رحم رؤية مشتركة حماسية، وتقدمت بجد على يد الشقيقين معًا، وكل منهما لعب دوره. لقد كتب فينسنت مرة إلى ثيو قائلًا: «الآن، أشعر أن

رسوماتي ليست جيدة بعد بما يكفي بعد لمكافئة المزايا التي استمتعت بها من خلالك، لكن صدقني، إذا كانت يجب أن تكون جيدةً في يوم من الأيام، فستكون أنت صانعها بقدري، لأن كلانا يصنعها معًا».

كان فنسنت فان جوخ رجلًا منمقًا سريع الغضب، وحماسيا، بدأ في صنع الفن في أواخر العشرينات من عمره بعد ما بدا في عيون عائلته وكأنه سلسلة لا نهاية لها من الصدمات والأزمات والانهيارات؛ إذ لم يلعب الدور المرسوم له. إذ باعتباره أكبر طفل على قيد الحياة من عائلة بارسون في هولندا، ذهب للعمل في سن المراهقة لصالح شركة عمه فنسنت، وهي شبكة رائدة من المعارض الفنية التي ازدهرت ضمن سوق مزدهر للطباعة والنسخ، وفي غضون سنوات قليلةً فقط بدأ فينسنت في الانهيار. لم تكن لديه صفات البائع الجيد، فقد كان متزمتًا، وتنقصه المرونة، وكان غريب الأطوار، وغير ثابت، وصريحًا بشكل لا يرحم، وغير لبق. لقد ابتلع الكتب مثل أكواب القهوة، وطور موسوعة داخلية لفنانين أعجب بهم. كان يحب الحديث لوقت طويل حول أشياء محددة. تخيل كاتبا محبا في متجر لبيع الكتب في إحدى ضواحي المدينة يتجول وسط مجموعة أحد العملاء من الكتب الشعبية والأقراص المدمجة التي تتصدر المبيعات، ويحاول اقناعه بالعمل الذي يتعين عليه شراؤه، ستملك إحساسًا بمدى عدم تلائم فنسنت مع شركة Goupil et Cie التي كسبت ربحًا جيدًا من بيع صور من الأعمال الشهيرة إلى محبي جمع الأعمال الفنية.

في الثالثة والعشرين من عمره، وبعد قضاء فترات قصيرة في فروع Goupil بلاهاي ولندن وباريس، طُرد فنسنت. السبب المباشر: مغادرته لقضاء عطلة دون إذن. كان ذلك في الحقيقة ذريعة. لقد كتب لثيو: «عندما ينضج التفاح، سيسقطه نسيم خفيف من الشجرة. هذا هو الموقف هنا».

والدا فينسنت كانا يأملان في أن يتمكن من حمل «تاج» العائلة وتحقيق توقعاتهم المرتفعة. لكن في السنوات التالية غادر فينسنت شركة Goupil ونزل من القلعة إلى البرية الموحشة. كان يعمل في نوبات كمدرس وبائع كتب. أصبح مستهلكًا برؤى دينية، لكنه لم يستطع أن يتحمل حتى بداية سبع سنوات من الدراسة الرسمية المطلوبة من أجل الانضمام إلى رجال الدين البروتستانت. لم يستطع حتى شغل وظيفة مبشر بريف الفحم البلجيكي والذي بدا أن حماسه الناري يناسبه. شهدت منطقة هناك تسمى بوريناج بداية تحول حالة فنسنت من النوبات العرضية إلى حالات دائمة من الجنون. ما أشار في ذهنه إلى التقوى والحماس والإخلاص للمسيح، من رفضه الاستحمام وارتداء الخرق والنوم على الأرضيات حتى إذا عُرضت عليه الأسرة، وجده الآخرون غريبًا ومخيفًا. أراد والده أن يودعه مصحة للمجانين.

أخيرًا، في عام ١٨٨٠ تقريبًا، وفي السابعة والعشرين من عمره، قرر فنسنت قرارًا مصيريًا: سيكون فنانًا. لقد بدأ في شق طريقه، بطريقته المليئة بالجنون

والإثارة والعناد، في تلك الحياة. لكنه لم يفعل هذا وحده. إذ خلال ذلك كله، كان فنسنت مدعومًا ومتأثرًا (وغالبًا مُقادًا) بأخيه ثيو.

ثيو فان جوخ الذي كان أصغر من فنسنت بأربع سنوات شارك أخاه في طبيعته الحساسة، لكنه لم يشاركه دستوره الصارم ولا أسلوبه المستبد. كان ثيو أكثر هدوءًا وأكثر رضًا. بينما كان فينسنت أكبر في الشخصية والكارثية، كبارجة متجهة نحو الصخور، كان ثيو سريعًا وثابتًا كقارب صغير يتحرك عبر بحيرة.

ذهب ثيو للعمل في Goupil عندما كان ما يزال مراهقًا مثل أخيه، لكنه على عكس شقيقه قدم أداءً جيدًا، حيث حاز على الثناء على عمله في لاهاي وبروكسل، وكذلك في مهمة في Exposition Universelle في باريس حيث شملت لقاءاته حوارًا مع رئيس فرنسا. بعد فترة وجيزة انتقل إلى باريس بدوام كامل. لقد أصبح الآن موظفًا واعدًا في معرض رائد في عاصمة الفن العالمية، وبدأ في دعم شقيقه بانتظام. بعدها بفترة قصيرة، سيصبح داعم أخيه الوحيد.

من المهم تفكيك هذه الكلمة: «الدعم»، لأنه في العديد من الحكايات الشهيرة عن ثيو، يتم تقديمها باعتبارها ملخصا لدوره، لكنها قد تكون مضللة لأنها تجعلنا نتصور مصرفيا من بويز، ثري وممل نوعًا ما، يرسل الأموال إلى شقيقه الرومانسي في قرية غرينتش. لكن في حالة فنسنت وثيو كانت الحقيقة أشبه بالشاعر الذي يعيش في بويز مع أخيه الذي يعمل محررًا في Random House بمدينة نيويورك. استغرق فينسنت ٥ سنوات قبل أن ينتج ما يعرف الآن بأنه أول لوحة ناضجة له في ربيع عام ١٨٨٥: «آكلوا البطاطا»، أما لوحاته الشهيرة حقًا فقد جاءت بعد ذلك بسنوات. لقد فعل ثيو في هذه السنوات ما هو أكثر من مجرد تقديم الدعم المالي والعاطفي لإنقاذ فنسنت؛ لقد كان أيضًا حكمًا على جودة الأعمال، والشخص الذي يقول بشكل أساسي: ليس بعد، ولكن استمر في المحاولة. لقد منح شقيقه شيئًا أكثر قيمة من المال: التشجيع دون تنازل، والذوق بدون عجرفة.

تعبير الفنان والتاجر يعد تعبيرًا كلاسيكيًا عن النموذج الأصلي «النجم-المخرج». بكلمات أعم، فإن الفنان هو المحرك المعبر الذي يغوص في روحه بحثًا عن مادة أصيلة قوية، وغالبًا ما يقوم بالأعمال البدنية المتمثلة في خلق العمل وإرفاق هويته بالمنتج والتوقيع عليه لإعلان أن «هذه قطعة مني».

تاجر الأعمال الفنية، مرة أخرى بعبارات عامة، يتحمل عبء العثور على سياق وسوق لعمل الفنان، والتواصل مع العملاء، والترويج والنشر، وكثيرًا ما يتعهد بتوفير البنية التحتية الضرورية للبيع أو حتى دعم الفنان مباشرة مقابل حصة من الملكية أو عمولة (والتي تساوي في هذه الأيام نسبة النصف).

مجرد سرد هذه الأدوار قد يبعث إحساسًا بالبرودة والميكانيكية، وكأن الفنان

هو المركز الساخن والتاجر مجرد موظف. لكن عند إبداع عمل استثنائي يقدم إلى أنظار الجمهور، عادة ما يكون ثمة جوهر مشترك للرؤية والرعاية.

الأخوان فان جوخ يعتبر ان مثالًا جيدًا. كونهما أبناء بارسون الورع، اللذين جاءا للعيش في عالم علماني لكنهما لم يتخليا عن التقوى الدفينة، والجدية التي لا تتهاون. لقد كتب ثيو: «كلما زاد عدد الأشخاص الذين يلتقي المرء بهم، يرى أنهم يختبئون وراء الأشكال التقليدية للحوار، وما يقولونه عندما يدعون أنهم صادقون غالبًا ما يكون فارغًا ومزيفًا». لقد رأى ثيو في أخيه «نبي أصالة» ملهم، وإن كان في أحيانٍ كثيرٍ مزعجًا.

من ناحية فنسنت، من المهم أن نتذكر أنه لم يرغب في التلوين فحسب. لقد جاء إلى الفن متأخرًا نسبيًا، ليس لأنه كان شغفًا متأخرًا، لكن لأن شغفه الحقيقي كان ينبغي أن يكون وكيلًا عن الخلاص، وعلى الرغم من أنه ترك رجال الدين وراءه، إلا أنه لم يتوقف عن الوعظ أبدًا. يصف الباحث ديبورا سيلفرمان الأمر بأنه كان بحثه عن «الفن المقدس الكامن في اختياره لتكريس نفسه للفن. لقد وسع فان جوخ أهداف التبشير الديني، والخدمة والتعزية، لتشمل حرفته الجديدة».

بالطريقة نفسها التي دفعت بها علاقتهما الفن، رأى الأخوان الفن باعتباره وسيلة للعلاقات. ذات مرة أخبر فينسنت شقيقه أنه لو استدعى الأمر: «أفضّل كثيرًا التخلي عن الرسم على رؤيتك تقتل نفسك لجني بعض المال. . . فلنجتمع معا مهما كانت العواقب». بالإضافة إلى آماله في القوة الدائمة للوحات التي رسمها، وللفن المشترك بينه وبين ثيو، حلم فينسنت بحركة من الرسامين الذين يدعمون بعضهم البعض جماليًا وروحيًا، ويعيشون ويعملون مع بعضهم البعض. كان هذا حلمه الطوباوي الحقيقي.

لتحقيق الهدف المشترك اضُطر كلٌ منهما إلى القيام بعمل قادهما -حتى وإن جعلهما أكثر تشابهًا- لأن يكونا أبعد عن بعضهما البعض. كان فنسنت يفكر ذات يوم في الموقف الذي يمكن أن يجدا نفسيهما في زمن الثورة فكتب يقول: «يظل الأمران ثابتان، هل يمكن بحزن أكيد أن نجد نفسينا أمام بعضنا البعض مباشرةً كأعداء، حول –مثلا- هذا المتراس، حيث تقف أنت على سبيل المثال، أمامه كجندي للحكومة، وأنا وراءه كثوري أو متمرد». مع ذلك لم يكن هذا الخصام متكررًا باعتباره موقفا جدليا فحسب؛ فقد كان فنسنت رجلًا غريبًا أشعثًا غير محترم، يلقى بالانتقادات على المؤسسة حتى وهو يطلب قبولها؛ أما ثيو فهو السيد المطلع النظيف الذي يجلس في مكتب، ويتعامل مع التنازلات والإهانات اليومية طوال الوقت، ويتوق إلى شيء رائع وجديد.

ثيو أيضًا فهم ضمنيًا دور المعارضة العلائقية. عندما بدأ بالتواصل مع المرأة التي سيتزوجها، انتبه لتعليق صدر منها مفاده أنه ليكونا سعداء، يجب على أي شخصين يمضيان حياتهما معًا أن يكونا «في انسجام تام في اللحظة التي

يتبادلان فيها نذور الزواج». قال ثيو إنه وجد هذه «فكرة جميلة ويانعة جدًا، ولكن هذا ليس صحيحا. . . فقد كتب: «أعتقد أن الأمر أكثر أهمية بكثير، أي أن نمد أيدينا لبعضنا البعض مع الإيمان بأننا نحمل معًا قوة أكبر من قوتنا منفردين، وأن نأمل ونكافح من خلال العيش معًا، وأن نصل إلى نقطة نرى فيها أخطاء بعضنا البعض ونغفرها ونحاول رعاية كل ما هو جيد ونبيل في بعضهم البعض». بالنسبة إلى فنسنت وثيو المغفرة والإيمان استعصتا عليهما في بعض الأحيان، فقد نفذ صبرهما على بعضهما البعض أحيانًا، وأثارا غضب بعضهما البعض في أحيان أخرى، لكنهما أيضا حفّزا بعضهما البعض وخدما بعضها البعض. بوحيٍ من فنسنت اهتم ثيو لا بأن يكسب لقمة العيش وحسب، بل أن يعمل من داخل النظام على نصرة الأعمال الريادية. فقد كان من أوائل التجار الذين بذلوا جهودًا جادة لبيع أعمال كاميل بيسارو وكلود مونيه وبول غوغان وآخرين.

جاءت هذه التجربة لتعزيز سلطته كمستشار لفنسنت الذي كانت أعماله المبكرة مظلمة وكئيبة. لقد حثه ثيو على الانتباه إلى المدرسة الانطباعية، وهي حركة لم يعرف عنها فينسنت شيئًا إلى أن جاء أخيرًا إلى باريس للانضمام إلى شقيقه في فبراير ١٨٨٦. وبينما كانوا يسيران في الطرق، كتب جورج هاو كولت: «شكَّل الأخوان ثنائيًا غير اعتيادي: كان ثيو يخطو إلى الأمام في بدلته المرتبة وأحذيته المصقولة واللحية البنية المشذبة بعناية، وكان فنسنت يتمايل بجانبه مشيرا بعنف فيما يؤكد على شيء ما، كان يرتدي حذاءً باليًا، وبنطالًا مرقعًا، وقبعة من فرو الأرنب الأجرب، ولحية حمراء قاتمة، وسترةً أزرقاء مبقعة بالطلاء، من النوع الذي تفضله الماشية الفلمنكية».

كان فنسنت حينها في دوامة من تأثيرات الرسامين القادمين من عالم شقيقه. عاصفة الرياح التي تسببت فيها طاقة أخيه فاجأت ثيو حينئذ. لقد كان وقتًا محمومًا وعنيفًا بالنسبة لكلا الرجلين، وعندما كتب فينسنت عن دراساته للألوان، قال: «البحث عن ألوان معاكسة للون الأزرق مع البرتقالي والأحمر والأخضر والأصفر والبنفسجي، هو بحث عن خليط يبث التناغم بين التناقضات الشديدة في محاولة لطلي لون قوي وعدم الحصول على تناغم رمادي»، كان من السهل بنفس القدر أن نتحدث عن خلافات الأخوين، والتي كانت ملتهبة في المجمل. تعود معظم رسومات فنسنت لنفسه (بما فيها العديد من «الرسومات الذاتية» التي قد تصور في الواقع ثيو) إلى هذه الفترة. وفيها رسم عباد الشمس الأولى. وهي اللحظة التي أصبح فيها فان جوخ، فان جوخ حقًا.

***

٩
السائل والحاوية

في ١٨ أكتوبر ١٩٦٤، لاحظ جيف إميريك، وهو مهندس في أستوديوهات EMI في شارع آبي في لندن، طنينا غريبا قادما من سماعة غرفة التحكم. فسأل ، المهندس الرئيسي نورمان سميث: «ما هذا بحق الجحيم؟»، ضحك سميث ودعاه لإلقاء نظرة. اقترب إيميريك من الزجاج المطل على الأسفل من فوق Studio Two ورأى جون لينون وهو يركع أمام مكبر صوت وغيتاره بين يده. كان لينون ينقر الوتر ليصدر نوتة، ثم يرفع صوت الجيتار، مما أصدر صرخة متصاعدة، تشبه إعدام سجين صعقًا بالكهرباء.

كتب إميريك قائلًا: «لقد عرفنا بأنه إذا أحضرت غيتارًا قرب مكبر الصوت، فسوف يصرخ». كذلك كانوا يعلمون أنه لو ألقي كوب عبر الغرفة فسوف يتحطم. الشيء الجديد هنا كان استخدام لينون المتعمَّد للارتجاع الصوتي، أي: حركته المتعمدة ليضرب بالتقاليد الموسيقية عرض الحائط. في الجلسة السابقة (من أجل أغنية «Eight Days a Week») كان قد اسند غيتاره على مكبر صوت ناسيًا أن يخفض مستوى الصوت.، وعندما ضرب مكارتني نوتة على الباس، أنطلق من جيتار لينون ذلك الصوت السيئ والذي أحبه جون على العكس، و اهتم كثيرًا بتسجيله على شريط، ونحن نسمع ذلك الطنين في الخمس ثوان التي تفتتح أغنية «I Feel Fine». قال لينون في ١٩٨٠: «أتحدى أي شخص العثور على تسجيل، ما لم يكن تسجيلا قديم لموسيقى البلوز من عام ١٩٢٢، استخدم فيه الارتجاع الصوتي بهذه الطريقة. أدعي اختراع البيتلز لذلك. قبل هندريكس، وقبل فرقة Who، وقبل أي أحد».

تفجر لحظة الارتجاع الصوتي تلك، والتي تعد صغيرة في ذاتها، نافذة على موقع جون لينون في فرقته، وفي شراكته مع بول مكارتني.

على مر الستينيات، عندما بدأ اعتبار فرقة البيتلز الفرقة الموسيقية الأكثر شعبية وتأثيرًا في العالم، واصل لينون دوره في تحطيم الأيقونات. في العروض المباشرة المبكرة، كان يرجع إلى الكواليس ويترك بول يسحر الجماهير، ثم كان يخرج مشوهًا وجهه، ومحدبًا ظهره، ويبدأ في ضرب أوتار متنافرة. في بعض الأحيان، كان يخرج بغيتاره عن النغمة قليلًا، وهو ما أخبرني الملحن ريتشارد دانيالبور بأنه كان «يساهم في هذا الصوت الخام البذيء». في نوفمبر ١٩٦٣، كان قلقًا قبل عرض Royal Variety Performance، حيث سيكون ضمن الجمهور الملكة الأم والأميرة مارغريت. قال لينون: «كنت متوترا بشكل لا يتصور، ولكنني أردت أن أقول شيئًا متمردًا بعض الشيء»، لقد قرر أنه

سيقول للجمهور إن وجده غير مستجيب: «فلتخشخشوا مجوهراتكم اللعين»....

خلال العرض وقبل أغنية «Twist and Shout»، اقتراح لينون المتهور بأن يصفق الحاضرون في المقاعد الأرخص بأيديهم، «وبالنسبة لبقيتكم، فلتخشخشوا بمجوهراتكم فقط إذا سمحتم»، مر بسلاسة، لكن ميول جون العشوائية جعلته في بعض الأحيان صعبًا. إليك هذا الحوار الذي أجراه مع BBC في عام ١٩٦٣:

س: ما هو التأثير الأكبر في حياتك حتى الآن، حتى هذه الخبرة مع البيتلز؟

ج: نيل... نيل، وهو مدير الجولات لدينا.

س: ما هو نوع التأثير الذي شكله عليك؟

ج: مم، لا شيء حقًا.

س: (بنوع من اليأس) هل عدم التأثر أفضل من بعض التأثر؟

ج: حسنًا، بصرف النظر عن ذلك (يأخذ قضمة من تفاحة)، تفاحة في اليوم تبقي الطبيب بعيدًا.

س: يقال إنك، جون لينون، لديك أعلى روح دعابة عشوائية من بين أعضاء البيتلز الأربعة.

ج: (بسرعة) من قال ذلك؟

س: أعتقد أنني قرأت ذلك في إحدى الصحف. . . يسير هذا في الاتجاه الخاطئ. أريد الحصول على لمحة من شخصيتك اللطيفة.

ج: ليس لدي شخصية لطيفة.

س: ما نوع الشخصية التي تقول بإنها لديك؟

ج: (بمرح) لطيفة جدا! (يضحك) أجاب مكارتني في نفس الوقت على أسئلة نفس المراسل حول تعليمه وكلماته وما كان سيفعله لو لم تكن هناك فرقة البيتلز. كان بمثابة الدبلوماسي الأساسي للفرقة. لقد قال «لأي شيء تروج له، هناك لعبة تلعبها أو لا تلعبها. لقد قررت في وقت مبكر للغاية أنني كنت طموحًا للغاية وأردت اللعب»، وقال إنه «من بين أعضاء فرقة البيتلز هو الذي يجلس مع الصحفيين ويقول: «مرحبًا، كيف حالك؟ هل تريد شرابا؟» ويعمل على الترحيب بهم . . . تريد مقالة جيدة، أليس كذلك؟ لذلك عليك ألا تنتقد الرجال. . . ولمَ قد أتجول وأنتقد الآخرين؟ لم أحب حقا كل ما يفعله جون».

لقد حظي جيف إميريك بنظر قريبة غير معتادة على جون وبول. كمهندس متدرب في شركة EMI. لقد شاهد أول جلسة على الإطلاق لفرقة البيتلز بعنوان «Love Me Do». في وقت لاحق أصبح المهندس الرئيسي في شركة Sgt. Pepper, and The Beatles (المعروفة أيضًا باسم The White Album). كتب إميريك في مذكراته «Here, There and Everywhere»: «حتى منذ الأيام الأولى، شعرت دائمًا أن

الفنان كان جون لينون وبول مكارتني، وليس البيتلز»، ووجدت التميز بين الرجلين رائعًا.

كان بول دقيقًا ومنظمًا؛ فقد كان يحمل معه دائمًا دفتر ملاحظات حيث يدون بشكل منهجي الكلمات وتغييرات النغمات بخط يده الأنيق. على النقيض من ذلك، بدا أن جون يعيش في حالة من الفوضى؛ فقد كان يبحث باستمرار عن قصاصات من الورق كان قد نقش أفكاره عليها على عجل. كان بول محاورًا طبيعيًا، أما جون فلم يستطع التعبير عن أفكاره بشكل جيد. كان بول الدبلوماسي؛ وكان جون مشعل نيران. كان بول ناعمًا ومهذبًا دائمًا، وكان جون صاحب صوت عال ووقحًا للغاية. كان بول على استعداد لقضاء الساعات الطوال من أجل الخروج بجزء مناسب، وكان جون غير صبور وعلى استعداد دائمًا للانتقال إلى الشيء التالي. عرف بول عادة ما يريد، وغالبًا ما كان يتضايق من النقد، وكان جون أكثر جلَدًا ومنفتحًا آراء الآخرين. في الواقع، كان قادرًا في العادة على تغيير ما لا يشعر نحوه بمشاعر قوية.

الساحر، والمخادع. اللطيف والمبتسم (الذي سلك بعناية سلوكًا لعوبًا)، والمبتسم ابتسامة عريضة (تحرس الحقيقة العميقة لشعوره الذي لا يشبع بعدم الأمان). أن تكون حول هذين الفنانين، يعني أن تتفاجأ من الاختلافات المتكاملة التي لا نهاية لها. لقد كتبت سينثيا لينون: «احتاج جون إلى مثابرة بول واهتمامه بالتفاصيل، واحتاج بول إلى تفكير جون الفوضوي المبدع».

ظلت العلاقة بين النظام والعشوائية موضوعًا ساحرًا منذ زمن الإغريق القدماء الذين امتدحوا الابتعاد الحاد عن الوضوح والاتساق الذي يتبعه الاستعادة المرضية لنفس الأمر. وقد صاغ الإلهان ديونيسوس وأبولو هذه الجدلية. فبكونهما اثنان من أبناء زيوس، جسدا الجوانب الحسية، والعفوية، والعاطفية للإنسان (الديونيسوسي) والجوانب العقلانية المرتبة، والانضباط الذاتي (أبولونيان).

في كتاب مولد التراجيديا، ادعى فريدريش نيتشه أن هذه هي الجدلية الأساسية للعمل الإبداعي بشكل عام. توافق أبحاث الإبداع الحديثة على نفس العلاقة الأساسية التي تتألف من الصنع والكسر والتحدي والتنقية، أو «التوتر الأساسي» كما يسميه عالم النفس فرانك بارون، الذي ينشأ «بين اتجاهين متعارضين ظاهريًا: الميل نحو التنظيم والتكامل والميل نحو إزعاج الهيكل ونشر الطاقة والاهتمام». رغم أنني أخذت في الاعتبار المنظم والمزعج، والصانع والكاسر، إلا أنني اخترت السائل والوعاء كأسلوب أساسي لوصف هذا الثنائي النموذجي. في حالته الطبيعية يميل السائل إلى التفرق. ويميل الإبداع السائل إلى إنشاء الشراكات الجانبية بدلًا من التقدم. غالبًا ما تكون شخصياتهم مثيرة وسريعة الإثارة، ولا حدود لها، وهي تجسد الوعد، وخطر المخاطرة، وهم يثبطون من قبل الأشخاص الذين يفرضون القيود، والذين

يستطيعون تقديم شكل لهم، وينجذبون إليهم في آن واحد. بدون هذه القيود، ستسكب تلك الطاقة على الرصيف، وتتبخر في الشمس.

ينضح الوعاء بالنظام والوضوح. فهو مجوف من الداخل، ويحتاج إلى الملء ويمكنه استيعاب صفات ما سيصبح وعاءً له، وكل ما قد يساعد في إيصاله. يتحمس أصحاب هذا النوع من الشخصيات الأشخاص الذين يتحدون حدودهم، ويخافون منهم في آن واحد. تعتمد الكهرباء على حركة الموصِّلات الرشيقة، كما هو الحال مع الأسلاك النحاسية، ومع ذلك تحتاج الأسلاك للتغليف.

لا تلاحظ هذه الجدلية بشكل كافٍ بسبب التراث الرومانسي حول الفنان المجنون. يقول الإعلان التلفزيوني «فكر بشكل مختلف» لشركة آبل فيما يعرض صورا لألفريد هيتشكوك والمهاتما غاندي، وبابلو بيكاسو، وغيرهم: «إليكم المجانين .. الثوار .. مثيري الشغب ... الذين يرون الأشياء بشكل مختلف ... في حين أن البعض قد يرونهم مجانين، نراهم عباقرة؛ لأن المجانين بما يكفي للاعتقاد بأنهم قادرون على تغيير العالم، هم الذين يفعلون ذلك».

الحقيقة - الأقل قبولا للأداء بصوت ريتشارد دريفوس- هي أن «المجانين» يغيرون العالم فقط بالشراكة مع التفكير الشديد العقلانية. عملت ألما ريفيل المعروفة باسم السيدة هيتشكوك، بفعالية كرئيس تنفيذي لمسار زوجها في الأفلام، وكان غاندي محاطًا بمساعدين، وكان أيضا رجلًا براغماتيًا عميقًا مع حدس سياسي حكيم، ورغم القوة الإبداعية التي تمتع بها بيكاسو فإن طاقته الفوضوية خدمته فقط ضمن سياق من الرعاية والتغذية المستمرة، فوفقًا لرفيقته فرانسواز جيلوت التي عاشت معه بين ١٩٤٦ و١٩٥٣، كان مجرد إخراجه من السرير مهمة شاقة.

توضح رواية جيلوت لطقوسهم الصباحية الكم الهائل، وحتى الهزلي، للهيكلة التي احتاجها بيكاسو. لقد كتبت جيلوت في مذكراتها: «كان يستيقظ متشائما دائمًا، وثمة طقوس محددة يجب اتباعها. أولًا، تحضر الخادمة القهوة إلى غرفة بيكاسو أو قطعتين من الخبز المحمص بينما كان يرقد في سريره النحاسي الكبير المجاور لموقد الحطب، ثم تحضر السكرتيرة الأوراق والبريد. تقول جيلوت: بعد ذلك سوف يئن ويبدأ في رثاء نفسه، فيشكو من مرضه، ويعلن عن تعاسته، وكم يندر أن يفهمه أحد، وكان ليشكو من رسالة من زوجته السابقة أولغا ويقول إن الحياة بلا معنى، ولماذا ينبغي عليه أن ينهض، وما الدافع للرسم، وسيقول إن روحه تحكه، وأن حياته لا تطاق».

كانت جيلوت تتوسل إليه قائلةً: أنت لست مريضًا لهذه الدرجة. أصدقائك يحبونك، ورسمك بديع، وهذا رأي الجميع.. وبعد ما يقارب الساعة سيقول بيكاسو: «حسنًا، قد تكونين محقَّة. ربما ليس الأمر سيئًا كما اعتقدتُ، لكن هل أنتِ متأكدة مما تقولين؟ « وكانت تخبره: نعم، نعم، وأنه سيفعل شيئًا استثنائيًا ذلك اليوم. وأخيرًا، كان ينهض ويستقبل الأصدقاء الذين انتظروه في

الاستوديو، ثم يبدأ في العمل من بعد الغداء وحتى وقت متأخر من الليل.

تقول جيلوت: «لكن في صباح اليوم التالي، سيبدأ من جديد». بالنسبة لأولئك الذين يتعين عليهم إخراج أنفسهم من السرير وإعداد وجبات الإفطار لأنفسهم، وفرض النظام على حياتهم، يعد مجرد تخيل الفنان المجنون مغريًا. فنحن نحلم بالتحرر من قيودنا كما نحلم بالعيش على شاطئ استوائي. ويستهدف إعلان آبل عن «المجانين» (إلى جانب كل إعلانات السيارات الرياضية متعددة الأغراض تقريبًا) بشكل مباشر إلى هذا الحلم. ولنفس السبب، تزدهر أسطورة الفنان المجنون. فثمة شيء مُرضٍ حول سرد الغضب المروع لجاكسون بولوك، وهجره المذهل للتقاليد الفنية فيً عصره، وانسحابه إلى براري مدينة نيويورك وإلى حظائر لونغ آيلاند. فهو تحدٍ لأعباء الحياة اليومية. لكن بالطبع لا يتحرر أي شخص من أعباء الحياة اليومية، لكن يمكن للمرء الاستعانة بمصادر خارجية ليقوم بها. لقد حصل بولوك على مساعدة من لي كراسنر، زوجته، ومديرة أعماله، التي تعد هي أيضا فنانة بارزة.

غالبًا ما يبدو المجانين وكأنهم من يقوم بالعمل الإبداعي كله. تأمل العروض الثنائية من الكوميديا الكلاسيكية والتي تتألف من الرجل الطبيعي (يسمى أيضًا «التغذية» أو «الغصن الميت») والرجل المضحك. ومنها مثلا مسرحية كارل راينر وميل بروكس المسمى ٢٠٠٠ Years Old MAn.

راينر: سيدي، هل من الصحيح أنك تبلغ من العمر ٢٠٠٠ عامًا؟

بروكس: آه يا فتى! نعم .. سأكون كذلك، لست كذلك بعد. سأبلغ ٢٠٠٠ عامًا في ١٦ أكتوبر ..

راينر: سيدي، هل يمكنك أن تفصح لنا عن سر طول عمرك؟

بروكس: حسنًا، الأمر الأهم هو أنني لم ولن ألمس أبدًا الطعام المحمر. لا آكله، ولا أنظر إليه، ولا ألمسه. ولا أجري خلف حافلة أبدًا، إذ ستتبعها أخرى دائمًا.

مع ذلك، وفيما يحصل المهرج على نصيب الأسد من الاهتمام في هذه المناظرات، عادة ما يكون الرجل الطبيعي هو القائد غير العلني. يقول ميل بروكس: «لا يُعزى للرجل الطبيعي أبدًا ما يكفي من الفضل. بالنسبة لي، الأبطال هم الرجال الطبيعيون» المسؤولون عن «الهندسة، والدعم، والقيادة». ويتابع بروكس: في مسرحية ٢٠٠٠ Year Old Man، على سبيل المثال، «المحرك الحقيقي وراء ذلك هو كارل. «لم أبدأ المحاورة حتى، ولم أرغب في هدف محدد. كنت آكل قطعة من الكعك الإسفنجي وأشرب نبيذا في زاوية بمكان ما في إحدى الحفلات، وفجأة أتي كارل بمسجل شرائط وقال: «أفهم يا سيدي أنك كنت شاهدًا على صلب يسوع المسيح». في الواقع إذا نظرت عن كثب فإن أسئلة راينر تشبه أرضية لينة يدور بروكس عليها بشكل طاحونة

هواء. يقول راينر: «يأتي الرجل الطبيعي بالمقدمات». على الرغم من أن لو كوستيلو تلقى ضحكا اكثر إلا أنه قال أن بود أبوت هو «الشخصية الرئيسية».

من الخبرات المتداولة في هوليوود، أن كل زوج في الكتابة الهزلية يحتاج إلى «ستراكتشربيرغ» و«جوكيستين». وتتردد هذه الجدلية نفسها في المفهوم القديم للين واليانغ. فوفقًا للتقاليد: اليين يصون، وهو ملازم ودائم. وهو يتقلص ويتحرك إلى الداخل، وهو يعبر عن الجماعية. أما اليانغ فمولد؛ فهو يشع، ويتوسع، ويتحرك للخارج. وهو يعبر عن الانفراد.

لكننا لسنا بحاجة بالضرورة إلى دراسة الطاوية، إذ بين أيدينا أعمال لينون ومكارتني. فمنذ الأيام الأولى كانت المادة التي بدأها جون تميل إلى أن تكون لاذعة وكئيبة. وكان بول يميل إلى الخفة والسذاجة. كانت أول أغنيتين في ألبومهما الأول بنفس التنوع الأولي لعالم الكتاب المصورة، حيث يشير الخير والشر جنبًا إلى جنب إلى قطبي الطبيعة البشرية. والقطبان هما هنا: (١) الحب يجعلنا سعداء («I Saw Her Standing There»، بقيادة بول)، و (٢) الحب يجعلنا غير سعداء («Misery»، بقيادة جون).

في الألبومات اللاحقة اكتسب عملهما تعقيدًا أكبر، لكن من الناحية الغنائية والموسيقية، أي الشكل والمضمون، تاق بول إلى هياكل سعيدة. وحتى في أغنية عن «جميع الأشخاص الوحيدين»، مثل أغنية «Eleanor Rigby»، تساءل «إلى أين ينتمون جميعًا؟»، رفضت كلمات جون العالم. في بعض الأحيان، أعطى تعليمات مباشرة، مثل: «اخلع كل الأفكار، واستسلم إلى الفراغ».

لكن المشكلة ليست فقط ما فعله جون إلى جانب بول، ولكن ما فعله تحت تأثير بول، والعكس. إن مغالطة اضطراب الاحتفاء في الفن، أنه إذا كان أمامنا أعين في صورة فن نبدأ به، فقد تمت صياغته بشكل ما. لقد قبل بول المواد الجريئة المليئة بالتحديات التي وضعها جون أمامه ووجد طرقًا خفية أحيانًا وأحيانًا واضحة لجعلها تناسب اللغة العامية للموسيقى الشعبية. في عرض تجريبي لأغنية جون «Help» على سبيل المثال، هذه الأغنية الباردة عاطفيًا والآتية في شكل اعتراف قوي مع لحن بيانو بطيء، بدت مثل أنين من البلوز. في وقت لاحق، قال جون إن هذه الأغنية ظهرت من شعوره بنوع من الاكتئاب «حيث أود القفز من النافذة، كما تعلمون»، وهي تمنح هذا الشعور.

اقترح بول إضافة نغم مضاد وخط غنائي خلف الكلمات الرئيسية، وقد حول ذلك فجأة الصوت الوحيد للعرض التجريبي إلى سيمفونية صوتية صغيرة. كذلك، رُفعت سرعة الأغنية بشكل كبير (قد يكون هذا هو تأثير بول، لأن جون، في إحدى نوباته المزاجية السيئة اشتكى من ذلك). يصف الشاعر دونالد هول الشعر بأنه تأمل في البؤس، مطلي بالجمال، وبالتالي فهو الزواج بين الاثنين. تعد «Help» أغنية يائسة، لكنها تتمتع بطاقة هائلة من الهوس والخفة؛ فهي تأتي

لتهزك وتصل إليك. وليس من قبيل المصادفة أن جون ناشد، في كلمات الأغنية، «شخصا ما»... وليس «أي شخص» يمكن أن يلجأ إليه، ويبوح له، ويتلقى منه المساعدة بعد سنوات من الاستقلال المتأنق. وقد عرف جون نفسه باعتباره شخصًا معرض لخطر التحليق بعيدًا. وقد ساعده بول في وضع قدميه على الأرض.

جون أوقف بول كذلك عن إضفاء نكهة معقدة على الأغاني التي ربما كانت مبهجة ولكن رقيقة. لقد كانت «Michelle» على سبيل المثال، تقريبًا هجاءً لشاب يرتدي قبعة يحاول تسلية فتاة تعجبه. كانت نينا سيمون في ذهن لينون حينما اقترح وصلة: «أنا أحبك، أحبك، أحبك، وهذا كل ما أريد أن أقوله». لقد زرعت أغنية هزلية تقريبًا في تربة مليئة بالحنين، وقال: «يمكنك القول إنه أمدنا بالخفة والتفاؤل، بينما كنت أميل دائمًا إلى الحزن، والنشاز، حالة معينة من موسيقى البلوز».

تعمقت الفوارق بين جون وبول في أعقاب تأثيرات أخرى، من النوع الذي يغير التفكير. في هامبورغ انتشر المخدر الذي يدعى Preludin، على الرغم من شعور بول بأنه يتعين عليه «توخي الحذر». لقد قال لباري مايلز: جون، على وجه التحديد، يتناول أربعة أو خمس حبات خلال الأمسية، ومع شروعهم في الحديث، سأكون قد أصبحت غريبًا تمامًا». وبعد أن عرفهم بوب ديلان على الماريغوانا في عام ١٩٦٤، أصبح هذا المخدر الدعامة الأساسية، رغم أن بول بدا نادمًا أنه دخنها مرة قبل جلسة الكتابة مباشرة. وقال: «من الأفضل أن تكون طبيعيًا، إذ ستشوش ذهنك فحسب». بعد ذلك، في صيف عام ١٩٦٥ وخلال جولة بجنوب كاليفورنيا، تناول لينون أقراص LSD (مع جورج ورينغو ومجموعة أخرى تضمنت ديفيد كروسبي). كان جون وجورج قد وقعا تحت تأثيرها أول مرة في حفل عشاء أقامه طبيب أسنانهما في لندن، والذي أضاف بعض الإثارة على قهوة ما بعد العشاء. لكن هذه كانت أول رحلة لاذعة هادفة، رحلة جون الأولى التي قال إنها يجب أن تكون «ألف رحلة»، وقال إن مكارتني لم يتناول الحمض حتى خريف عام ١٩٦٦، لكنه تناوله بعد ذلك على مضض، مدفوعًا «بضغط النظراء الهائل»، ووصفه بأنه «فسيح للغاية، مع أشكال مائلة وأشياء غريبة». كما وجدها مزعجة.. وقال لمايلز: «أتذكر النظر إلى أكمام قميصي، ورؤيتهم قذرين ولا يشعرون بالسعادة حيال ذلك».

كان LSD تجليًا وسببًا لانقسام متزايد، وهو انقسام ظهر بشكل حاد في عمليتهما ومنتجاتهما. فقد أصبح جون أكثر انشغالًا باستحضار حالات روحانية، وقد أخبر جورج مارتين عندما كانا يسجلان تسبيحته للحمض «Tomorrow Never Knows»: «اِجعلني مثل الدالاي لاما وهو يهتف من أعلى قمة جبل». واقترح أن يتم تعليقه في السقف، ودفعه، وبدء التسجيل فيما يتأرجح حول الميكروفون.

في هذه الأثناء، أصبح بول مهتمًا أكثر فأكثر بالتجربة الرسمية، وتشغيل Motown على مسار موسيقى (أغنية «Got to Get You into My Life») و Beach Boys على الذي يليه («Here, There and Everywhere»). كان لدى كل من جون وبول مسجلات برينيل ذات البكرتين في المنزل، وبينما استخدمه جون لتسجيل العروض التجريبية، قام بول المنغمس في الأعمال التجريبية لملحنين مثل جون كيج وكارلهينز وكارلينز ستوكهاوزن، بزعزعة الجهاز لتعطيل رأس المسح وصنع حلقات على الشريط من الأصوات المتراكبة. وقد أحضرها إلى جلسات البيتلز لإنتاج صوت لأغنية «Tomorrow Never Knows»، حيث أعطى مكانًا لتقدير جون للفراغ في العالم المادي.



١٠

الإلهام والعرق

الحالم والفاعل

في إحدى الليالي، كان توماس إديسون في مكتبه الرسمي بين زملائه حين سخر من نائبه صمويل إنسول. روى راندال ستروس في كتابه The Wizard of Menlo Park: «انتقم إنسول» عن طريق «إخبار جميع الحاضرين بطريقة عمل إديسون: في المساء، يسلم إديسون مهاما مختلفة ساعديه في المختبر الذين كان من المنتظر منهم أن يكدحوا طوال الليل، ثم يستلقي بعد ذلك لينام، وفي الصباح ينهض ويتناول إفطارًا جيدًا ويهتف: «يا له من عمل ليلي رائع قمت به». . .

لاحظ ستروس أن «كل شخص حاضر، كان يعلم جيدًا أن هذا لم يكن بعيدًا عن الحقيقة». على الرغم من أن إديسون سوَّق لنفسه على أنه عامل لا يكل، يعمل في مكتبه ثماني عشر ساعة في اليوم، لأن نيران إبداعه تشتعل باعثة ضوءا ساطعا للغاية لا يمكنه معه النوم ، لكنه كان صاحب بصيرة أكثر منه منفذا، وحالمًا أكثر منه فاعلًا.

- لا أقصد بالحالم التحقير. فالعديد من المبدعين من النوع الحالم يتمتعون بقوة شخصية هائلة. فهم يولدون الأفكار، ويبدأون المشاريع الجديدة، ويلهمون الآخرين للانضمام إليهم، ويمكنهم أيضًا البدء في أشياء لا يمكنهم إنهائها، وكثيرًا ما يخلفون وعودهم.

أما المبدعين من نوع الفاعل فهم على العكس من ذلك. إذ يتميزون بالإنتاجية والكفاءة ويمكن الاعتماد عليهم؛ فهم يمتازون بإنهاء ما بين أيديهم، ولديهم شعور واقعي بما هو ممكن، ويمكنهم تحديد الأولويات واتخاذ القرارات. مع ذلك، قد يكافح الفاعلون من أجل التحقق بالأصالة والانطلاق ورؤية المشهد على المدى البعيد، وتحديد الشعور بالهدف.

قال إديسون إن العبقرية هي ١٪ إلهام و٩٩٪ عرق. لكن عرق من؟ كانت موهبته الحقيقية هي إرشاد الآخرين، وخداعهم لتنفيذ أفكاره. لقد اخترع بشكل أساسي مختبر الأبحاث المعاصر: المئات من العمال، ودائرة صغيرة من الملازمين الموثوق بهم يعكفون على التعديل والاختبار والمراجعة. كان دور إديسون هو إدارة الفرقة، كان محرضها، وحاديها الرئيسي. كتبت كاثلين مكوليف: «بمجرد وضع أساس الاختراع، كان يترك التفاصيل للآخرين».

مع الفرق الإبداعية، غالبًا ما نرى اتحاد الرؤية مع التنفيذ. لقد مال بيير كوري إلى التفكير الدقيق، والتعمق في المفاهيم العلمية، بينما كانت ماري أكثر نشاطًا وتنظيمًا وتركيزًا على النتائج. كان أورفيل رايت رجلًا واضحًا ومضحكًا

وخجولًا وعفويًا. وكان ويلبر، شقيقه الأكبر، أكثر اجتهادًا وطموحًا، وفي بعض الأحيان متأملًا. بدافع جوعه لترك علامته في هذا العالم، أطلق ويلبر مهمة الأخوان المذهلة لبناء آلة طيران. في إحد الأيام أيضًا جاءت لويلبر فكرة فيما كان يصنع صندوقا مستطيلا رفيعا وطويلا في متجر الدراجات الخاص بهم، بأن ليَّ الأجنحة يمكن أن يوفر المرونة والتحكم، لكن أورفيل هو الذي تولى قيادة تصميم نفق الرياح الذي اختبرا فيه ظروف الطيران. لقد كتب توم د. كراوتش في كتاب The Bishop's Boys أن اهتمام ويلبر انصب «على النظم، والصورة الكبيرة، وكان أورفيل هو الشخص الذي يمكن أن يجعلها تعمل».

غالبًا ما يكون صانع الثنائيات هو شريك آخر خفي. من المحتمل أن تعرف مغني البوب جيف كونز وبالوناته التي يبلغ طولها ١٢ قدمًا على شكل كلب. فهي تبدو كإصدارات معدنية عملاقة من البالونات المشكلة على شكل حيوانات (بيع بالون الكلب (أورانج) في شركة Christie's للمزادات في خريف عام ٢٠١٣ مقابل ٥٨.٤ مليون دولار). لكن، ما لم تكن خبيرًا حقيقيا، فقد لا تعرف أن هذه القطعة بنيت في الحقيقة على يد مُصنع فنون اسمه بيتر كارلسون والذي قامت شركته، Carlson and Company في سان فرناندو بكاليفورنيا، بصنع قطع لأيسامو نوغوشي، وإلسورث كيلي، والثنائي كلايس أولدنبورغ، وكوسجي فان بروغن. (أغلقت الشركة في عام ٢٠١٠، على الرغم من أن شركة كارلسون بدأت منذ ذلك الحين عملية أخرى)...

غالبًا ما تتحد أدوار الحالم-الفاعل مع أدوار النجم-المخرج، ولكن ليس بالضرورة، فقد حلم لاري ديفيد بالأفكار البعيدة المنال والتي جعلت برنامج Seinfeld واحدًا من أعلى البرامج التلفزيونية إبداعًا وإثارة على الإطلاق، وقام جيري سينفيلد بتليين حدود ديفيد الصارمة، وتحدث معه لتهدئته عند تهديده المتكرر بالانسحاب من العرض، وسلم مواده بأسلوبه المريح المحبب. بقي ديفيد خلف الكاميرا (كان دوره المتكرر في العرض هو صوت جورج شتاينر). يقول روب راينر: «مفتاح Seinfeld هو أن «لديك ذلك الضيق، البغض، والكآبة عند لاري ديفيد وهي تُدفع بجيري سينفيلد المحبب والودود، على الرغم من أنهما اشتركا في الحس الهزلي».

بالنسبة للجمهور قد يجتمع الحالم والفاعل معًا. لقد كان تيري باركر، بطل مسلسل South Park، صاحب البصيرة الجوهري. كان ينبوع أفكار وقصص، من نوع المبدعين القادرين على نفخ الروح في مجموعة من الكليشيهات، كان «مبدعًا حقيقيًا»، و«روحًا حرة»، و«كسرا للقالب» .. يقول أدريان بيرد، محرك الرسوم: «لقد طور جمال نمط الرسوم المتحركة الخاص بساوث بارك الذي يوصف غالبًا بأنه «فول سوداني على مخدر»، خلال المرحلة الثانوية وأثناء إنتاج العرض، فباركر هو «لاعب الوسط». إنه الشخص الذي يجلس بمفرده

في مكتبه في وقت متأخر من ليلة الاثنين وهو يتألم من أجل خمسة مشاهد لم تُكتب بعد للحلقة التي ستبث يوم الأربعاء، آسفًا لكون «الجزء المكتوب منها يشعر بالوحدة والحزن»، ويأخذ استراحة لتناول قطع الدجاج من ماكدونالدز، أو لمنح دماغه قسطًا من الراحة، وبناء قوالب حرب النجوم من قطع الليغو.

أما مات ستون فهو الفاعل الجوهري، من ناحيتين: كصوت في أستديو الصوت، حيث يدير العديد من المسرحيات التي يطلبها تيري. (من بين الشخصيات المعتادة، كان تيري هو صوت كارتمان وستان ومستر غاريسون، بينما أدى مات كيلي وكيني وبوترز). وقد ظل مات يحمي تيري أيضًا من الانحرافات، وينظم بيئات مواتية للإبداع، ويدير التعامل في الشبكات والاستوديوهات والمحامين.

وإلى حد كبير، انطلقت أدوارهما من نقاط قوتهما الطبيعية. يقول أصدقاء تيري بعد افتتانه بمخدر ما من المخدرات التي يقودونه إليها، أنه يعيش في عالمه الخاص، فلطالما كان مهووسًا بالمرمونين، والثقافة اليابانية أيضًا، وقد اشترى ذات مرة غطاء رأس حديدي ودرعًا من متجر في طوكيو مقابل ٢٧٠ ألف دولار، فيما يهتم تيري بالناحية الأخلاقية، فهو غير مهتم بالسياسة بشكل أساسي، فهو يلعب ألعاب الفيديو مع ابن صديقته في المنزل أكثر مما يتواجد في الأحداث الاجتماعية الأكثر جاذبية. عندما أتى الممثلون الأصليون لفرقة Monty Python الكوميدية إلى العرض الأول لفيلم The Book of Mormon في لندن، كان تيري متوترًا للغاية من فرصة اللقاء بأبطاله لدرجة أنه تهرب وذهب إلى ماكدونالدز.

أما مات ستون، فقد أخبرني صديقه وزميله القديم جيسون مكهوغ أنه «كما يبدو من اسمه» على النقيض. وتابع: «إن مات شخص صارم للغاية. يستيقظ في الساعة السابعة صباحًا أراد ذلك أم لا، فيما يعد تيري غير مستقر، حيث يفقد محفظته ومفاتيحه مرة كل أسبوع. يتذكر كيفن موريس، محامي مات وتيري، لقاءه مع مات حول مشروع جديد في أواخر التسعينيات: «جاء مات وشعره في حالة من الفوضى. ربما كان يعاني قليلًا من أثر احتسائه للكحول في الليلة السابقة. كانت لدي قائمة من عشرة أشياء نحتاج إلى التفكير فيها، وكان مات قد فكر في كل منها بالفعل. في هوليوود، يميل الناس إلى إصدار الكثير من الضجيج، مع أنهم لا يفعلون الكثير. أما مات فيخوض الصعاب. وهو يكسب أرضًا جديدة باستمرار».

يمتلك مات أيضًا جاذبية لا تقاوم، وحضورًا اجتماعيًا وإن كان كثيرًا ما يفسده، وانخراطًا عميقًا في السياسة والثقافة. يقول المخرج السينمائي آرثر برادفورد وهو صديق قديم أنتج فيلمًا وثائقيًا عن عرض South Park بعنوان ٦ Days to Air: «إن الشيء المفضل لدى مات هو التجول مع أندرو سوليفان (المدون والمفكر

العام) والتحدث عن أزمة الديون الأوروبية أو ويكيليكس». كما قضى مات وقتًا طويلًا مع شباب Python في لندن، وبتحرك بشكل عام بوصفه سفير الثنائي عندما تحتاج عقدة لوجستية إلى حل. أخبرني كيفن موريس حول مسرحية The Book of Mormon: «كان هناك مليون عقد يحتاج للإبرام. فإذا عددت الموظفين الرئيسيين فقط، ستجد أنهم ٦٠ شخصًا يحتاج كلٍ منهم إلى عقد. لقد بنى مات هذا الهيكل كله لبنةً لبنة، وتدبر أمر كل شيء من مساعد مصمم الرقصات إلى طاقم العمل، كان ذلك أمرًا غير عادي بالنسبة لشخص لم يسبق له فعل مثل هذا من قبل».

لإثبات القول المأثور بأن نصف المعلومة أخطر من الجهل، بعد معرفة القليل عن دور مات، ينتقل العديد من مشجعي ساوث بارك إلى التقليل منه. لقد كتب جايمي جي. واينمان في مجلة Maclean's: «كان الاستهزاء بستون هواية دائمة للأشخاص الذين يناقشون South Park على لوحات الرسائل. تقول المنشورات المعتادة هناك: تيري يكتب كل حلقة ثم يؤدي أغلبية الأصوات ومعظم الموسيقى بينما يجلس مات في الأرجاء ليضحك من تيري تشجيعًا له». في محاولته للتوضيح، يأخذ وينمان هذه الحقيقة الخاطئة ذاتها خطوة إلى الأمام، قائلًا: «من الواضح أن باركر هو المسؤول عن South Park في صورته الخام بذيء، وستون ليس مسؤولًا. لكن إنتاج مسلسل تلفزيوني يستلزم أكثر من مجرد فن، وهنا يأتي دور ستون، ففيما يتعامل باركر مع الجانب الإبداعي من العرض، يحتاج شخص ما إلى جمع عناصر الإنتاج الأخرى».

هذا هو الخطأ الرئيسي حول طبيعة الإبداع. فالإبداع ليس هو الأصالة أو المفاجئة أو البهجة الجمالية. بل وضع كل هذه الصفات في الشكل الصحيح، وتحويله لصيغة، والوصول إلى الجمهور. بطريقة أخرى: الإبداع ≠ تيري

الإبداع = مات + تيري

الإبداع هو ما يحدث عندما يجتمع الحالم والفاعل.

***

١١
التعاقب على الأدوار

المولد ومرجع الصدى

لا يمكننا الحصول على البنية الكاملة لمات ستون وتيري باركر من خلال جدلية الحالم-الفاعل. هؤلاء الشباب مضحكون أيضًا ويقضون وقتًا طويلًا في تطوير وإلهام وتحفيز بعضهما البعض. يتذكر جيسون ماكهيو الليلة التي بدوا فيها وكأنهم يتوافقون لأول مرة. كانوا يعملون ضمن طاقم فيلم لزميلتهم في جامعة كولورادو آمي بروكس. أخبرني مكهوج: «كان تيري المصور السينمائي، وكان مات يمسك بالكاميرا الموضوعة على عجلات. واستمر التصوير من الساعة العاشرة مساءً حتى الساعة السادسة صباحًا في أحد المطاعم. طوال الليل كانوا يتشاجرون مع بعضهما ومع الطاقم بأكمله بإلقاء نكات الأجداد القذرة. كان تيري يؤلف إحداها، وكان مات يكررها بعد تعديلها قليلًا، وظلوا يتقاذفونها ذهابًا وإيابًا، ويستخدمون النكتة حتى يمل الجميع منها. هذا هو بالأساس ما يفعلونه منذ ذلك الحين. يحصل أحدهما على شرارة فكرة تثير الآخر ويستمرون في تتبعها إلى الأبد».

لا تعتبر الفروق بين الثنائيات التي استكشفناها من خلال النماذج الثلاثة سوى وسائل للنتيجة الأكبر للتبادل الجدلي. وتظهر الجدلية أيضًا من خلال التعاقب على الأدوار. يمكننا بذلك أن نعتبر هذا نموذجًا آخر، وهو نموذج المولد ومرجع الصدى، ولكن يمكن هنا لكلا الشريكين أن يلعبا كلا الدورين.

لقد تعلمت مصطلح مرجع الصدى -في هذا السياق- من دراسة للباحثة ديانا بافلاك جلاير: «سي إس لويس وج. ر. ر. تولكين وذا إنكلينجز». يساعد حوار روته بين تولكين ولويس في توضيح كيف تبدأ هذه العملية. كما رأينا، بدأ تولكين العمل على قصيدة تسمى «The Lay of Leithian» في عام ١٩٢٥ (وتعرض أسطورة مهمة من أساطير الأرض الوسطى ضمن رواية «سيد الخواتم»). بعد أربع سنوات تشاركها مع لويس، وهي المرة الأولى التي غامر فيها بعرض عمل على أي شخص بعد معلم اللغة الإنجليزية في مدرسته الثانوية، والذي لم ينبهر بها. كانت استجابة لويس الأولى متوهجة. التشجيع الصارخ من الصفوف الجانبية هو الأمر الذي يعتمد عليه معظم اللاعبين.

لكن تولكين كان مبتهجًا بالنقد الذي جاء بعد ذلك. ولمعالجة نص تولكين، كوَّن لويس لجنة خيالية من الباحثين»، أطلق عليهم بومبيرنيكيل، وبيبودي وشيك وبنتلي وشافر، وكتب التفاعلات بهذه الأصوات، وهي تقنية تعني أن عمل تولكين كان ذا أهمية كبيرة، كما أنها جعلت انتقادات لويس غير شخصية، بل

ومسلية (فقد كان النقد بحد ذاته كتابة إبداعية). إن كان علينا وضع منهج لتعليم هذا النوع من الأشياء، فقد نسميه «النقد القائم على المديح»، وهو يساعدنا على فهم سبب وصف تولكين لاحقًا للويس بأنه لم يفعل سوى تشجيعه دائمًا، رغم الاعتراضات الغزيرة في ردود لويس.

يقوم المولد ومرجع الصدى بتبديل الأماكن بسرعة، لا لأن المؤلف الذي يرسل مسودته ليحصل على رأيٍ فيها سيصبح بعدها بوقت قصير قارئا يتلقى المسودات، كما كان الحال بين لويس وتولكين، بل يأتي تعاقب المولدين ومرجعي الصدى في حدود دقيقة للغاية، كما نرى في لمحة من تعديلات لويس.

نص تولكين الأصلي: «حشدت فيالقه الشريرة الكراهية».

اقتراح لويس: «جحافل كراهيته المتقدمة».

فعكسها تولكين: «جحافل كراهيته المحتشدة».

أعطى اقتراح لويس لخط تولكين الأصلي بعض العمق والحركة، حيث للحظة تحول المستقبِل -الذي أصبح عليه لويس- إلى المؤلف. تبنى تولكين الدور الأكثر أناقة في بنية العبارة والخط، ومع ذلك احتفظ بلغته وقصده الخاص، وفي نفس الوقت تلقى نقدًا من محرر وحرر نقدًا من مؤلف صديق.

اعتمد تولكين ببساطة صياغة لويس في بعض الأحيان، وفي أوقات أخرى قَبل ملاحظات عامة مع رفض إصلاحات محددة. لقد كتب كريستوفر نجل تولكين: «تقريبا كل العبارات تبين أن لويس يريدها، وضعت عليها، لسبب أو لآخر، علامة لأنها تحتاج للتنقيح ... هذا إن لم يُعاد كتابتها بالفعل، وفي كثير من الحالات، تُضمن نصوصه أو تعديلاته المقترحة في النص».

ولعل العلامة الأوثق للقوة الكامنة في هذا التبادل الفكري، هي المدة التي استمر تولكين في أخذه في الاعتبار. فحتى منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، كان لا يزال يعمل على القصيدة التي نُشرت بعد وفاته. وقد لاحظ كريستوفر تولكين أن «بعض المراجعات لـ Lay of Leithian جاءت بعد ٣٠ عامًا على الأقل»، وكانت أيضًا استجابة لتعديلات لويس الأولى. وخلال تلك السنوات الثلاثين أصبح لويس وتولكين اثنين من أكثر المؤلفين شعبية على الإطلاق. وتعد روايات تولكين The Hobbit (١٩٣٧)، و The Lord of the Rings (١٩٥٤،١٩٥٥)، ورواية لويس The Lion, the Witch, and the Wardrobe (أولى روايات Chronicles of Narnia السبعة، التي نُشرت في فترة ١٩٤٩،١٩٥٤) من بين الكتب الأكثر مبيعًا على الإطلاق، بعد بيع أكثر من ٣٣٥ مليون نسخة.

بالطبع، لا يقول مرجعو الصدى لبعضهم البعض «نعم» وحسب، بل يعملون على تحسين بعضهم البعض. لقد كانت مجموعة ذا إنكلينجز قاسية ومتقلبة، حيث قال وارن لويس: «لم نكن مجتمعًا لتقاذف الإعجاب المتبادل. لقد كان

الثناء على الأعمال الجيدة غير محدودٍ، لكن استهجان العمل السيء، أو حتى غير الجيد، كان في كثير من الأحيان صريحًا بوحشية».

يعد التعامل مع هذا التوازن حساسًا للغاية. فبينما قد يؤدي الثناء إلى تضخيم العمل من خلال تحفيز المؤلف على الدوام، من الممكن أيضا أن يدفن العمل بإبعاد المؤلف عن التحسينات الضرورية. إذ يمكن للنقد أن يخل بتوازننا ويثبط همتنا، يمكنه أن يقنعنا ويشجعنا. أحب الوصف الذي قدمه تيم لونغ، عضو فريق كتابة The Simpsons لكيفية إدارة هذا التوازن من قبل جورج ماير الذي وصفته مجلة Believer بأنه «بوه،باه العظيم» في العرض، فبعد أن يقرأ مسودة النص «يبدو كما لو أنك سلمته للتو رضيعًا. وهو مسؤول عن إخبارك عما إذا كان طفلك مريضًا».

أغلب ما يقدمه الثنائي لبعضهما هو الموازنة بين الثناء والنقد والاستكشاف والفضول في تعاقب مستمر. وتعد الإدارة العاطفية مهمة مثلها مثل أي تقدم إبداعي متميز. والتوازن أساسي هنا أيضًا. كما رأيت مع صديقيَّ المصور روبي بير والكاتب ماثيو سوانسون المؤلفان المبدعان لعملين مستقلين، وهما: Idiots’ Books وBobbledy Books. فكما كتب لي ماثيو: «كأفراد، نستطيع أنا وروبي الانهيار بشكل جبار، والوقوع في حفرة مفاجئة من اليأس الميلودرامي، وضباب من الشفقة على النفس، وهو هلع يجعلنا نفقد أعصابنا بسرعة ويجعلنا عدائيين وغير مهذبين. لكننا لم نخضع لهذه الحالة في نفس الوقت. بل في الواقع، بمجرد شروع أحدنا في الانزلاق، يعمل الآخر على استعادة قواه من جديد. يبدو الأمر وكأننا على ميزان، وعندما أنخفض بنسبة ١٠٪ عن التوازن، يرتفع روبي بنسبة ١٠٪، والعكس بالعكس».

وقد أكد ماثيو على أن عمل هذه الموازنة يبدو مستقلًا عن الإرادة؛ إذ قال: «ليس الأمر أننا نرفض الاتجاه إلى الأسفل معًا. بل يبدو أننا غير قادرين على ذلك، وهذا مفيد بشكل لا يصدق؛ لأن الشخص الذي يبقى على الشاطئ قادر دائمًا على إلقاء طوق نجاة لمن يغرق تحت الماء. أتساءل أيضًا عما إذا كنا لا نتصرف كأفراد عندما يتعلق الأمر بالمزاج/الاستقرار/العقلانية، بل كعضوين في نظام يحتوي على آلية ذاتية لحفظ التوازن. كأفراد، نفشل أحيانًا، لأننا نستطيع ذلك. لكن كعضو واحد، نحن متوازنون دائمًا. ولذلك فالفشل ليس بمخاطرة».



١٢

«حقيقة كل شيء هي نقيضه»

نفسية الجدلية

قد تبدو فكرة وجود شخصين كعضو واحد في حالة من التوازن فكرة غريبة، لكنها في الحقيقة مقدمة جيدة لكيفية عمل الأشخاص عادةً. على مر الأجيال، نظر علماء النفس إلى الحيوان البشري باعتباره مجموعة من الصفات الثابتة. وعلى الرغم من أن هذا الإرث لا يزال متغلغلًا في الثقافة الشعبية، فإن الإجماع الجديد بين علماء النفس الاجتماعيين على أننا أشبه بالمكعبات في قوالب الثلج: نحن نأخذ أشكالًا منتظمة وموثوقة، والتي قد تصمد في بيئات معينة، لكن هذه الأشكال تتشكل جزئيًا بسبب الظروف الاجتماعية.

إحدى نقاط التحول الرئيسية في عام ١٩٦٨، كانت عندما أظهر عالم النفس والتر ميشيل أن الدراسات قد فشلت مرارًا وتكرارًا في إثبات السمات الشخصية تظل متماسكة في المواقف المتنوعة. في الواقع، يقول ميشيل إن السلوك يعتمد بشكل كبير على العوامل الظرفية. لكن في عام ١٩٧١ توصلت دراسة مثيرة إلى فهم واضح لهذا الأمر. كانت هذه التجربة هي تجربة سجن ستانفورد سيئة السمعة، التي قسمت أربعة وعشرين طالبًا، وقع الاختيار عليهم بسبب صحتهم واستقرارهم النفسي، إلى مجموعتين: السجناء والحرَّاس. وعلى مدى ستة أيام فقط، أصبح سلوك أولئك الذين يقومون بدور الحراسة وحشيًا، وأطلقوا طفايات الحريق على السجناء، وتركوا دلاء مليئة بالبراز في الزنزانات.

على الرغم من أن هذا المثال صارخ، إلا أن هذه هي الطريقة التي تحدد بها الظروف سلوكنا، وطريقة تفكيرنا، وحتى مَن نكون في المواقف الحياتية بأنواعها المختلفة. فكِّر في التناقض الذي يبديه صبي يبلغ من العمر ١٥ عامًا يتحدث بأدب مع والدي صديقته، ولاحقًا، في نفس الليلة، يسب بكثرة خلال حفلة مع أصدقائه. لقد أخبرني فرانك سولواي، المؤرخ وعالم النفس: «بالطبع نحن نتخير من استراتيجياتنا المختلفة بحسب المحيطين بنا». وتابع: «إنها فكرة بسيطة يصعب علينا التفكير في أنها خاطئة. مع ذلك، تسلك الكثير من الأبحاث في علم النفس مسارًا مختلفًا، بناءً على افتراض أننا نتحرك بسمات ثابتة نسبيًا أو بشكل أكثر مباشرةً، وأن هذه الصفات ستظل موجودة بصرف النظر عمن يتواجد معنا في الغرفة».

ليس المراد أن سلوكنا يحدده الآخرون بشكل كامل. يقول سولواي: «بالطبع أنت تحمل حقيبة أدوات تحتوي على أشياء قد تكون سمة من سماتك، لكنك لا تستخدم كل هذه الأدوات في لحظة واحدة، بل تختار من بينها استجابة لما

يفعله الآخرون».
تنطبق نقطة سولواي على تقلبات الحياة اليومية، حيث ننتقل من التحدث إلى رؤسائنا إلى التحدث إلى أطفالنا. وينطبق أيضًا، بشكلٍ أوسع، على كيفية التي تتشكل بها هذه الشخصية على مدى عُمر الإنسان. لَقد اتضح أن البشر يجدون مواضيعهم اللائقة وفقًا للعملية ذاتها التي وضعها تشارلز داروين تحت مبدأ التباعد، وهي عملية تؤدي إلى ما يسمى الآن بالتشعب التكيفي. في مثال داروين الشهير، اقترح أن أربعة عشر نوعًا من عصافير جزيرة غالاباغوس، والتي يملك لكل منها منقارًا مختلفًا، قد تطورت من سلف مشترك وأن اختلاف شكل المنقار سمح للطيور بتقليل المنافسة إلى أقصى حد وزيادة الموارد. كانت بعض المناقير أكثر ملاءمة لتناول الحشرات المختبئة في الأشجار، والبعض الآخر لتناول الفواكه والأوراق، وهلم جرا.
يُكيف البشر أنفسهم أيضًا لتحقيق أقصى استفادة من أوضاعهم. وأوضح طريقة لرؤية ذلك، هي ما يظهر من تأثر أنماط الشخصية بترتيب تاريخ الميلاد. كقاعدة عامة، يجد أكبر الإخوة أن بإمكانهم جذب الانتباه إلى أي شيء يقومون به بشكل جيد، لذلك يميلون إلى تحديد حصتهم منه والدفاع عنها بشراسة. ويتميزون بدراسة الأمور بجد، والتخطيط كثيرًا. أما الأشقاء الأصغر سنًا فغالبًا ما يجدون الأرض الآمنة التي يعلنون منها آراءهم، لذلك عليهم الذهاب إلى مكان آخر، ولذلك يرتكبون الحماقات. في دراسة شملت ١٢١ حدثًا تاريخيًا كبيرًا، كتغير المفاهيم العلمية أو حركات الإصلاح أو الثورات السياسية، وجد فرانك سولواي أن الإخوة الأصغر اتخذوا مواقف راديكالية بنسبة الضعف مقارنةً بمن ولودوا أولًا تقريبًا، بينما كان من المرجح أكثر أن يدافع المولدون أولًا عن الوضع الراهن (لم يكن كلٌ من تشارلز داروين وألفريد راسل والاس، وهما مَن اكتشفا بشكل منفصل نظرية الانتقاء الطبيعي في وقت واحد، أكبر أخوتهما، فقد كان داروين الخامس بين ستة أشقاء، وكان والاس السابع بين تسعة، بينما كان أشد معارضي التطور، ومنهم لويس أغاسيز، أكبر أشقائهم سنًا).
لقد كتب سولواي: «قد يتضمن أكثر جانب مدروس في علاقة ترتيب الميلاد بنسبة المجازفة، من خلال دراسة حالات المشاركة في الألعاب الرياضية الخطرة. ففي تحليل تلوي شمل ٣,٣٤٠ مشاركًا في ٢٤ دراسة مختلفة عن المشاركة الرياضية، تبين أن مَن ليسوا أكبر إخوتهم كانوا أكثر ميلًا لممارسة الرياضات الخطرة، مثل لعبة الركبي وكرة القدم ، بنسبة ١.٥ مرة من الابن البكر، في حين يُفضل البكر ووحيد أبويه الرياضات الأكثر أمنًا كالسباحة والتنس ورياضات المضمار. أخبرني سولواي أنه من بين ٧٠٠ أخ لعبوا في كبرى دوريات البيسبول، كانت احتمالية أن يحاول الصغار سرقة «القاعدة» أكثر بنسبة ١٠.٦ ضعفًا، لكنهم كانوا أفضل قليلًا فقط في هذا الدور. كما يُقدِم

الإخوة الأصغر أيضًا على الركض أكثر نحو القاعدة الأولى، ويخرجون من المباراة بنسبة أكبر، وهما أمرين متلازمين.

الفكرة هي أننا نتخذ باستمرار قرارات -غير واعية غالبًا -بشأن ما يجب القيام به، بل وبشأن حتى من نكون، حسب ما سيجلب لنا ما نريد. ويسهل إغفال هذا الأمر بالتحديد لأنه شائع جدًا. وربما تعرف النكتة التي قالها ديفيد فوستر والاس لخريجي كلية كينيون في عام ٢٠٠٥: كانت سمكتان صغيرتان تسبحان باسترخاء عندما أقبلت سمكة كبيرة حكيمة وقالت: «صباح الخير يا أولاد! كيف حال الماء؟» ثم سبحت بعيدًا. فالتفت أحد الشابان إلى الآخر وقال: «ما هو الماء بحق الجحيم؟»

بالنسبة للبشر، يمثل التأثير الاجتماعي الماء الذي نسبح فيه، وغالبًا ما نتظاهر بأنه غير موجود. في العلوم الاجتماعية يُطلق على افتراض أن سلوك الفرد يرجع لعوامل داخلية بدلًا من اعتباره نتيجة للمؤثرات الخارجية: خطأ الإحالة الأساسي.

عندما يتعلق الأمر بتقدير الإبداع، يمكن لهذا الخطأ أن يكون سامًا؛ لأنه يقودنا إلى تجاهل مدى اعتماد الناس العميق على الآخرين، لا في الحصول على المساعدة في المواقف المختلفة فحسب، بل وفي تشكيل هوياتهم أيضًا. للوهلة الأولى، قد يبدو تمرد جون لينون متأصلًا في شخصيته، ففي النهاية كان هناك خط مستقيم يربط بين الطفل الأصغر الذي سرق السجائر من المتجر، والطفل الأكبر الذي كان مسرورًا بالارتجاع الصوتي لمكبر الصوت.

لكن الأطفال عفويون بطبيعتهم، و إلى حد كبير يعود سبب ذلك إلى وجود نظام ثابت يعملون بخلافه، ويمكنهم في النهاية أن ينحرفوا في اللذات المتمردة، ثم العودة في نهاية اليوم إلى المنزل لتناول وجبة ساخنة وأخذ حمام دافئ. وعندما يعاقب طفل، فإنه يرى رغباته العشوائية وهي تخضع للاحتواء بفعل قوة تفرض النظام عليها.

مع تقدم الأطفال في العمر تصبح هذه الديناميكية أصعب. لقد صادفنا جميعًا خلال حياتنا نماذج لأطفال يثيرون المتاعب على الدوام خلال المدارس الثانوية ثم يكبرون ليصبحوا بيروقراطيين نمطيين في شركات. حتى أن العديد من الثقافات تتغاضى عن التمرد، مثل طقوس العبور عند الأميش، حيث يعيش الأطفال هذا التقليد القاسي في نسخة خاصة من برنامج Boys and Girls Gone Wild قبل العودة إلى الحظيرة، كما يفعل ٩٠٪ منهم.

يستحق الأمر أن نتخيل أن جون لينون معفي من هذه القاعدة، فهو طفل لم يكبر أبدًا بسبب قوة عبقريته. لكن التمرد الفطري هو الدرس المعاكس تمامًا الذي يجب استخلاصه من لينون، أو أي نجم من نجوم موسيقى الروك أو السحرة الذين يبتلعون سيفًا طويلًا أو مهندس معماري لامع يخوض فترة مراهقة دائمة. لا يعيش بالغ مثل الأطفال إلا إذا كان ثمة شخص ممن حوله

يلعب دور البالغ. فلم يهن جون الصحفيين بينما كان بول يسحرهم، بل لم يكن لجون أن يهين المراسلين لولا أن بول سحرهم. وبذلك حصد جون مكسبًا مزدوجًا؛ فقد استفاد من النجاح وثار عليه، ولعب اللعبة فيما كان هو الشخص الذي يكرهها.

ومع ذلك، فمثلما يساعدنا علم الأدوار على فهم تأثير الآخرين في تشكيل الشخصية، أو الطريقة التي نتوصل بها إلى أن نكون بهذه الطبيعة لأننا نعرف أن شخصًا آخر سيكون بطبيعة أخرى معينة، فهو يساعدنا أيضًا على رؤية أن هذه الأدوار قد تكون متسقة عمومًا، ولكن ليست ثابتة.

بعبارة أخرى: نحن نستفيد من دراسة الأنواع، إلا أننا يجب أن نقاوم الصور النمطية؛ إذ لا تكون الأدوار ثابتة أو جامدة، بل تمثل ردودًا إبداعية لحالة معقدة. وبينما يزدهر الشركاء مع وضوح الأدوار، فسيخفت نجمهم بسبب صلابة الدور....

كتب ويليام جيمس: «لقد فكرت كثيرًا، إن أفضل طريقة لتحديد شخصية شخص ما هي البحث عن الموقف العقلي أو الأخلاقي الذي شعر فيه بنفسه بعمق وكثافة، وشعر أنه على قيد الحياة عند اتخاذه. في مثل هذه اللحظات يكون هناك صوت داخلي يتكلم ويقول: «هذا هو أنا الحقيقي!» وفيما قد تبدو هذه الخبرة وكأنها تخرج من الداخل، فهي تتدفق في الحقيقة من السياق الاجتماعي. لقد كتب جيمس « بعض الظروف تهيئ إثارة هذا الموقف، في حين أن الآخرين لا يتخذونه»، وبملاحظة ذلك، يمكننا تحديد «متى يفشل الإنسان، ومتى ينجح، ومتى يكون سعيدًا، ومتى يصبح يائسًا».

هنا يصبح الأمر مثيرًا للغاية. يتابع جيمس: «والآن، بأفضل ما يمكنني سأصف الأمر: دائمًا ما ينطوي هذا الموقف المميز المخزون داخلي على عنصر من التوتر النشط، وهو السعي للحفاظ على نفسي كما كانت، والثقة بأشياء خارجية في القيام بدورها من أجل أن تكون في تناغم كامل، لكن من دون أي ضمان بأنها ستفعل ذلك. اجعل ذلك مضمونًا، وسيصبح الموقف فورًا بالنسبة لوعيي راكدًا وفاترًا».

بعبارة أخرى، تخرج الظروف أفضل ما في طبيعتنا، ويجب أن نكون قادرين على الاعتماد عليها. مع ذلك يجب ألا نكون في ظروف ثابتة لا تتغير، فنحن بحاجة إلى قدرة معقولة على التنبؤ في علاقاتنا، لكننا نحتاج أيضًا إلى احتمالية ظهور المُفاجئات، إن لم يكن إلى تواجدها المستمر.

يعتمد المبدعون على المرونة بدرجة غير عادية؛ لأن لديهم نطاقًا غير عادي. بين عامي ١٩٩٠ و١٩٩٥، درس ميهالى شيكسنتميهايي مع طلابه واحدا وتسعين مبتَكِرًا استثنائيًا بشكل شامل. وأشار في كتابه Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention: «إن كان عليَّ التعبير بكلمة واحدة عما يجعل شخِصياتهم مختلفة عِن الآخرين، فستكون التعقيد. أعني بذلك أنهم يظهرون

ميولًا من الأفكار والأفعال تجعلهم مختلفين عن معظم الناس. فهم يتآلفون من المتناقضات المتطرفة. فبدلًا من أن يكونوا «فردًا»، يصبح كل واحد منهم «حشدًا» ..

وتابع شيكسنتميهايي: «هذه الصفات موجودة في كل واحد منا، ولكن في العادة نحن مدربون على تطوير قطب واحد فقط من الجدلية. قد نكبر ونحن ننمي الجانب العدواني التنافسي من طبيعتنا، ونزدري أو نقمع الجانب التعاوني العطوف. ويميل الفرد المبدع لأن يكون عدوانيًا وتعاونيًا، سواء في نفس الوقت أو في أوقات مختلفة بحسب الموقف. امتلاك شخصية معقدة يعني القدرة على التعبير عن المجموعة الكاملة من السمات التي يُحتمل أن تكون موجودة في المخزون البشري، لكنها تضمر عادةً لأننا نعتقد أن أحد القطبين «جيد»، في حين أن القطب الآخر «سيء». وقد جد عالم النفس فرانك بارون نفس الشيء في بحثه عن الإبداع، وأظهر أن المبدعين «كانوا قادرين على استضافة العديد من المتضادات ضمن الحياة النفسية في وقت واحد، وهي الأضداد التي تنضوي بالنسبة لمعظم الناس على تضحية من أحد الأطراف من أجل الآخر». وقد لخص باحث الإبداع ألفونسو مونتوري، وهو تلميذ بارون، هذه النتائج حين قال: «يبادل الأفراد المبدعون بين النظام والعشوائية، والبساطة والتعقيد، والعقل والجنون، في عملية مستمرة».

ووفقًا لعالم النفس البولندي كازيميرز دابروفسكي، فإن المصطلح الدال على القدرة على تنحية ذلك الدور المنمى، أو الشخصية المتحدة بسبب الغريزة والتنشئة الاجتماعية، هو التفكك الإيجابي.

فيما يتعلق بالطريقة التي يشكل بها التفكك طريقة عمل الثنائيات المبدعة، سأعترف بأن هذا أحد أكثر الموضوعات صعوبة التي حاولت معالجتها، لأن تطويره كموضوع يبدو، من السطح، متناقضًا مع أساسيات النماذج الأولية التي ذكرتها.

من أجل التعبير عن الجدلية، نظرنا أولًا إلى مواقع منتظمة وثابتة في الثنائيات: جون لينون باعتباره السائل وبول مكارتني الحاوية، وتيري باركر باعتباره الحالم ومات ستون الفاعل. وبعد ذلك، فكرنا في التعاقب على الأدوار، الأمر الذي يعقِّد الصورة إلى حد ما ولكن يفسر لنا كذلك التعارض. فربما يكون لويس وتولكين قد تعاقبا على دور المولد ومرجع الصدى، لكن لا يزال بإمكاننا تخيل تلك الأدوار المميزة بالنسبة لبعضها البعض.

في الواقع، تعد الانقسامات الثنائية المرتبطة ببعضها البعض واحدة من الطرق الأساسية التي نفهم بها العالم، كثنائية العقل مقابل الجسم، والطبيعة مقابل المكتسب، وينطبق الشيء نفسه على الجدلية الإبداعية. في إطار تجربتي، فإن أفضل طريقة للتعامل مع الثنائي في البداية هي البحث عن فروق وأدوار واضحة، وإلا فسيظل الشركاء غير مفهومين، وسيبدو مات

وتيري، على سبيل المثال، وحشًا ذو رأسين، ولا يمكن الاقتراب منهما لإجراء بعض الملاحظات دون لمحة عن الفروق بينهما. والنظر في سيولة الأدوار هي طريقة تعميق المعرفة بالثنائيات.



كمثال توضيحي، فكر في التاجيتو، حيث يبدأ فهم الين واليانغ بتحديد صفتين أساسيتين، هما الأسود والأبيض، يحتضنان بعضهما البعض، لكن كل منهما يقبع في مساحته الخاصة.

ومع ذلك، فإن الحقلين الأسود والأبيض يفعلان أكثر من مجرد الدوران حول بعضها البعض. فكل منهما يحتوي جانبًا من الآخر. وبداخل الجزء الأبيض ثمة نقطة سوداء، وبداخل الجزء الأسود ثمة نقطة بيضاء.

الشيء نفسه ينطبق على الشركاء المبدعين. من المناسب تمامًا استدعاء مات الفاعل وتيري الحالم، إلا أننا يجب ألا نبالغ في تقدير هذا التنوع. يمكن لمات أن يفهم تيري لأن مات أيضًا حالم (مثله مثل العديد من «الفاعلين» في الثنائيات المختلفة لعمله التشغيلي) ويمكن لتيري العمل مع مات؛ لأن تيري يقدر إنجاز الأمور.

هذا لا يلغي الفروق التي اكتشفناها. فمات هو الذي يتحدث عبر الهاتف مع محاميهما عدة مرات في اليوم لا تيري. وتيري هو الذي يحدق في الشاشة حين يحين موعد كتابة نص البرنامج، وليس مات. لكنها تشير إلى طريقة حفاظ الاثنين على مهارتيهما وكيف تمكنا من صناعة شيء فريدٍ.

تأمل في المشهد الذي سجله آرثر برادفورد في غرفة مؤلفي South Park في الفيلم الوثائقي ٦ Days to Air، حيث يقول مات: «هل تعرف ما الذي حصل ويلقى ضجة كبيرةً خلال الأشهر الستة الماضية؟ إنه مدى فساد الرابطة الوطنية لرياضة الجامعات، ومدى سوء أن اللاعبين لا يتقاضون رواتبهم».

وفقًا لعضو فريق كتابة فيرنون تشاتمان، من المعتاد طرح فرضية متأصلة في السياسة أو الأحداث الجارية بالنسبة له. أخبرني شاتمان: «مات يقرأ كثيرًا، ولديه الكثير من المشاعر القوية والصارمة حول ما يريد أن يقوله، وهل لديه ذلك الدافع الثاقب فقط ليقول: «تبًا لك» أو «لا، لا، لا» أو يصف شيئًا بأنه هراء، وفي كثير من الوقت كان يجد في ذلك إلهامًا». وتابع: «كان تيري مدفوعًا أكثر قليلًا بالشخصية والسرد الشخصي والعلاقات وأشياء من هذا القبيل».

فيما يتحدث مات، يطوف تيري بخطى سريعة حول الطاولة، ويحملق في الجدران، ويتوقف عند الثلاجة، ويأخذ زجاجة صودا، ويفتحها، ويستمر في الطواف. يقول أصدقاؤه إن هذا هو تيري النموذجي؛ فلديه فائض من الاهتمام الشديد ولكن بعالمه الخاص.

يقول مات: «إنهم يلعبون على قناة ABC يوم الأحد أمام عشرين مليون شخص، لكن لا يمكنهم تحمل تكاليف رحلة طيران أمهاتهم لحضور المباراة. انظر في الحشد وستجد الجميع من البيض ... [و] جميع اللاعبين من السود، أو معظمهم، ٩٠٪ منهم من السود، وستقول: «يا رجل، إنك تبيع صورتهم، وتوقّع الكثير من صفقات ألعاب الفيديو!»».

عندما ينتهي مات، يكون تيري في دورته الثانية حول الطاولة. يتدخل تيري ويقول: «إذن، ماذا لو بدأ كارتمان عملًا مربحًا يتمثل في جعل الأطفال المولودين لأمهات مدمناتٍ يلعبون كرة السلة؟».

يضحك الجميع.

يقول تيري: «إنه يصوّر فيديو لهؤلاء الأطفال ويصبح ناجحًا حقًا، لكنه لا يدفع لهم أي شيء؛ لأن أم ستان متطوعة في المستشفى التي تضم أطفال المدمنات الصغار، ويرى كارتمان في ذلك فرصة استثمارية كبيرة حقًا».

يقول مات: «نعم»، وتتغير ملامح وجهه. إنه جاهز الآن لأداء صوت شخصية ما.

يبدأ تيري في إصدار صوت كارتمان ويقول: «فهمت. ستمثل دور أطفال المدمنات أمامي. كم دفعوا لك يا كايل؟».

مات (في دور كايل): «لا، أفعل ذلك تطوعًا».

تيري (في دور كارتمان): «تعلم أنه لا مشكلة لدي إن كنت تفعل ذلك من أجل المال، سأتفهم، لكن لتحصل على انتصاب! يا إلهي!».

كان هذا نشأة «Crack Baby Athletic Association» (الموسم ١٥، الحلقة ٥)، وهي عبارة عن هجاء حاد للرابطة الوطنية لرياضة الجامعات. لدراسة الأدوار في هذا المشهد يمكننا أن نبدأ بالطريقة التي لا يزال التقسيم الأصلي ساريًا بها: تيري يحلم ببنية South Park أولًا، ثم يخرج العرض إلى النور على يد مات باعتباره المنتج الرئيسي.

ومع ذلك، في هذه اللحظة، يلعب مات دور الحالم، ويتأمل الظلم الذي يرغب في أن يُعالجه، بينما يلعب تيري دور الفاعل، وينتزع تلك الرؤية من الهواء ويربطها بواقع الشخصية والقصة.

التحدي المفاهيمي هنا هو تقدير هذه التقلبات، والتي يمكن للمرء أن يجدها في كل شراكة، دون التخلي عن الفروق الأصلية. من الأمثلة المفيدة على ذلك هي الطريقة التي وصف بها الفيزيائي الدنماركي نيلز بور الضوء بأنه يمكن اعتباره جسيمًا وموجة معًا، بحسب كيفية مراقبته. مع الثنائيات، يعدّ كلٌّ من

وضوح الدور وسيولة القاعدة ظاهرةً مهمة، ويمكننا أن نختار التركيز على أي منهما، بحسب غرضنا.

من المفيد أيضًا فهم أنه مع كل جدلية موجودة بين شخصين، يوجد أيضًا جدلية داخل كل شريك. لقد كتب بول أغاني متفائلة ليشجع نفسه. وكان جون رجلًا حكيمًا لأنه كان حنونًا جدًا. يقول عن نفسه في سنوات مناهضته للحرب: «أكثر الناس عنفًا هم الذين يسعون للحب والسلام. حقيقة كل شيء هي نقيضه». وهذا تبسيط مخل، لكن ربما يكون من المفيد أن نقول إن كل فاعل لديه حالم في داخله، وكل مخرج لديه نجم في داخله، وهكذا.

غالبًا ما تعبر هذه التناقضات الموجودة داخل كل واحد منا عن نفسها من خلال الأشخاص الذين نتواصل معهم. عندما ذكرت هذا لعالم النفس وكاتب السير الذاتية وليام تود شولتز، قال إن ذلك ذكّره بمفهوم كارل يونغ عن الوظيفة التعويضية. حيث كتب لي: «يتحدث يونغ عن كيف أن النفس تصحح ذاتها بطبيعتها، لذا إذا لم تتح الفرص للتعبير عن جانب من جوانبنا، فإننا نبحث بشكل لا واعٍ عن الأضداد التعويضية، وهو ما يحدث في كثير من الأحيان عن طريق العلاقات. بعبارة أخرى، بشكل جزئي، نعكف على إسقاط ما هو على العكس منا على شخص آخر، ونتعرف على ذلك وعلى أنفسنا من خلال الارتباط بهذا الشخص. وهو نوع من أنواع التمجيد النظري لفكرة تجاذب الأضداد. لكن يونغ قال إن السبب وراء التوازن هو أننا نسعى جاهدين لأن نكون كاملين، ولذا فإننا نبحث عن الآخرين الذي سيضيفون إلى ما قمنا بطرحه بشكل دفاعي عن أنفسنا».

مع وضع كلام يونغ في الاعتبار، استمعت إلى رواية تايلور برانش حول الرابطة بين مارتن لوثر كينغ الابن ورالف أبيرناثي: «نظريتي هي أن كينغ كان يعلم أن لديه ميلًا لأن يكون منمقًا ورسميًا للغاية من أجل مصلحته. وأن أبيرناثي كان بمثابة تذكير لكينغ بالطبيعة البشرية، أي أن عليك ألا تمتلئ بنفسك كثيرًا، وألا تغتر بكلماتك الكبيرة والتصفيق الحاد وبلاغتك. كان بداخل كينغ جزء متواضع للغاية منه، وكان يسخر من التظاهر. وكان بداخله جزء قوي مكافئ يحب الكلمات الكبيرة والملابس الفاخرة. أعتقد أن أبيرناثي خدم شيئًا ما بداخله. لقد كان بمثابة تذكير بهذا الجانب غير الجذاب من كينغ».

عندما نفكر في حجم التناقضات داخل الثنائيات وبينها، نبدأ في تقدير إحدى التحديات الدائمة التي تظهر خلال دراستها. لقد وجدت مرارًا وتكرارًا أنه في اللحظة التي أتوصل فيها إلى تمييز كبير بين الشركاء وأقدمه لأحد الشركاء أنفسهم أو لشخص يعرفهما جيدًا، يكون الرد نافيًا لذلك، بشكل يشبه: «حسنًا، يمكن ادعاء العكس أيضًا». أحد الأمثلة على هذا هو نمط ظهر خلال مقابلة مات ستون وتري باركر مع ستيف كروفت في برنامج ٦٠ Minutes. حيث سألهم كروفت عن ملاحظة، أدلت بها آن غاريفينو، منتجتهم منذ فترة طويلة، مفادها

أن الهجاء الذي لا يرحم يصدر أكثر من مات، وأن روح تيري الفكاهية أفضل. إليك كيف ردا:

مات: آن هذه ذكية للغاية.

تيري: آن حقيرة (يضحك الاثنين).

مات: هل رأيت، كان هذا العكس تمامًا.

تيري: كنا نثبت لك العكس فحسب.

مات: يا فتى، تيري ذاك لا يرحم.

تيري: (يصدر صوت تحذير) آن. إنها مطرودة.

وليست الحقيقة أن غارفينو مخطئة. فمات هو الأكثر قسوة بين الاثنين بالفعل، لكنهما لا يريدان أن يخضعا للتصنيف.

الشيء الرئيسي الذي يجب أن نتذكره هو أن الجدلية تظل موجودة، بغض النظر عن مظهرها. فمع إصدار آبل ٢ في عام ١٩٧٧، أعاد ستيف وازنياك وستيف جوبز تعريف الكمبيوتر الشخصي وأسسا Apple باعتبارها شركة من شأنها أن تغير وجه التكنولوجيا. قال المهندس واز إن نجاحه مع جوبز كان بسبب مهاراتي في الهندسة، وبسبب رؤيته»، حيث وصف نفسه بوضوح بأنه الفاعل وأن جوبز هو الحالم. وقد اختار وازنياك أن يظل الفاعل، وعمل مهندسًا في هامش المخطط التنظيمي لشركة أبل، خاليًا من مسؤوليات إدارة الأعمال أو الأشخاص الآخرين. في غضون ذلك، وعلى مدار الأربع وثلاثين عامًا التالية، أصبح جوبز بين أشهر أصحاب الرؤى في مجال صناعة الكمبيوتر، حيث تقدمت شركة أبل عبر ابتكارات مثل: آيبود، وآيفون، وآيباد.

مع ذلك، يمكننا أيضًا أن نصور واز على أنه الحالم الذي وضع تصورًا لتقنية جديدة قوية، وجوبز على أنه الفاعل الذي أدرك إمكانات الفكرة ثم صاغتها وصقلتها وسوّقها. فكما لاحظ الصحفي غاري وولف، جهاز Apple II من وزنياك كان «أول وآخر كمبيوتر تجزئة يصمم على يد شخص واحد». فباعتباره مبرمج ومهندس كهرباء، تصوّر فوزنياك التصميم بأكمله، لكن Apple II لم يدخل حيز الإنتاج إلا بفضل قدرة جوبز على دفع وسحب عتلات خطوط التوريد، واكتسب الجهاز شعبية بسبب قدرته على التأثير في الرأي العام والتعامل معه. كان جوبز هو الذي يجعل الأشياء تتحقق.

أو انظر إلى س. س. لويس وج. ر. ر. تولكين. كان تولكين أعمق وأكثر تعاطفًا. فقد قضى عقودًا في خلق عالم خيالي كامل. أما لويس فكان أكثر ميلًا إلى تصفح الموضوعات، والخروج بسرعة وبراعة وجرأة باستنتاجات حول كل شيء، بدايةً من طبيعة الألم وجوهر الصداقة، إلى العلاقة بين الخير والشر.

وبناءً على ذلك، يمكننا القول، إن أحدهما كان كعامل ينقب عن المادة الخام في منجم، فيما كان الآخر عامل التكرير. ولولا لويس، يشعر المرء بأن تولكين

كان ليمضي حياته كلها في الأرض الوسطى ولم يكن ليظهر أبدًا ويترك الآخرين يمرون هناك. ولولا تولكين، يشعر المرء بأن لويس ربما لم يكن ليجد أبدًا الأعماق التي تحدث بها بمنتهى البراعة وسهولة. بالانسحاب من العالم العادي مثّل تولكين العشوائية، وبالتأكيد على الصنع والفعل والحجج مثّل لويس النظام.

ومع ذلك، يمكننا أن نقول أيضًا أنه مع اعتنائه الدقيق بلغة وعادات وأنساب أرضه الوسطى، كان تولكين يرسي النظام حقًا، وكان لويس يمثل في عمله الاستفزازي العشوائية. وفي كلتا الحالتين، لدينا نفس الشعور المثير بين الاثنين. فمن منهما هو أبولو ومن من هما هو ديونيسوس، ومن منهما اليين ومن منهما اليانغ، الفروق الواضحة أقل أهمية من هذه الإثارة.

قال فيرنون تشاتمان عن مات وتيري: «هناك دائمًا قطبين بينهما. وكل شيء يظل رائعًا مادامت الطاقة تسري بين القطبين».



١٣

قبول «الجانب الآخر» من النفس

حوار حول التفكير الإبداعي

على الرغم من أن هذا الكتاب يتناول الترابط المعقد والقوي بين البشر، وهو موضوع ضروري ومهمل منذ فترة طويلة، فإن التأثير الهائل للآخرين في حياتنا لا يغير حقيقة أن بول مكارتني استيقظ في أحد الأيام و في رأسه نغمة أغنية «Yesterday» ، وأن فكرة النشاط الإشعاعي جاءت لماري كوري أولًا، وأن شغف ويلبر رايت بصناعة آلة طيران جاء من مكان ما في قلبه أو من الأثير، لا من شقيقه أورفيل، أو على الأقل ليس بأي طريقة مباشرة أو ملحوظة.

لكن ما يحدث في فضاءه الذهني لا ينفصل عن التواصل، بل هو في الحقيقة امتداد له. تنطبق نفس العملية المزدوجة التي تشكل التبادل الإبداعي بين شخصين كذلك على تفكير المرء منفردًا. قبل أن نبحث في هذا الأمر أكثر، نحتاج أولا إلى تنحية بعض المفاهيم الرومانسية الخاطئة عن العزلة، وأحد المصادر الثابتة لتلك لرومانسية هو الشاعر راينر ماريا ريلكه. في عام ١٩٠٢ كتب فرانز كابوس -وهو طالب يبلغ من العمر تسعة عشر عامًا يدرس في مدرسة عسكرية بفيينا- إلى ريلكه يطلب بعض النصائح والتعليقات. أجاب ريلكه بأنه لا يمكن أن يكون عونًا له، قائلًا: «أنت تسأل عما إذا كانت قصائدك جيدة؟ أرسلها إلى الناشرين، وقارنها بقصائد أخرى، واشعر بالانزعاج عندما يرفض بعض الناشرين محاولاتك. حسنًا، بما أنك منحتني إذنًا لإسداء النصح لك، أقترح أن تتخلى عن كل ذلك. إنك تنظر إلى الخارج، قبل كل شيء، يجب ألا تفعل ذلك الآن. لا أحد يستطيع أن يقدم لك المشورة أو أن يساعدك .. لا أحد. هناك طريقة واحدة فقط: الذهاب إلى الداخل».

كرر ريلكه ذلك مرة أخرى قائلًا: «اذهب إلى الداخل، ووسِّع أعماق كينونتك التي تنطلق منها حياتك. يجب أن يكون الفنان المبدع عالمًا بمفرده، ويجب أن يجد كل شيء بداخله وفي الطبيعة التي ارتبط بها».

تم نشر هذه الرسالة مع تسعة رسائل أخرى من ريلكه إلى فرانز كابوس على مدار ست سنوات في كتاب Letters to a Young Poet، وهي واحدة من أكثر النصائح أهمية في التاريخ فيما يتعلق بأولوية معرفة الذات.

مع وصولنا إلى هذه النقطة من رحلتنا، من المحتمل أنك تتوقع العبارة الرئيسية هنا: فيما كان يدعوا للاعتماد على الذات، كان ريلكه نفسه مدينًا لآراء الآخرين وأنماطهم وتأثيرهم بشكل كبير. وحتى وفقًا لما تكشفه مراسلاته مع كابوس، عمل ريلكه سكرتيرًا للنحات أوغست رودين الذي تسبب تأثيره في

اعتماد ريلكه لأسلوب جديد بالكامل، مهملًا الشخصي والعاطفي من أجل المحكم وغير المزين، بحثًا عن المكافئ الأدبي لطين وبرونز رودين.

لقد تهور ريلكه أيضًا بإقامة علاقة غرامية مع العالمة الأسطورية لو أندرياس سالومي التي دارت مثل إعصار في حياة نيتشه وفرويد، ودارت كذلك في حياة ريلكه لما يقارب الثلاثين عامًا. كتب مارك م. أندرسون: «على الرغم من أن سالومي كانت مثقفةً وروائيةً ومحللةً نفسيةً كبيرة، لكن قد تكون مساهمتها الباقية في الثقافة الأوروبية هو دورها كقابلة شاعرية لأعظم شاعر غنائي ألماني منذ هولدرلين. كانت هي التي أدركت ما يتكون من عبقرية في حزم العُصاب، والشعور بالتكلف والشعور الطيب الذي كوَّن «رينيه ريلكه» الشاب، وساعدته خلال الأزمات الشخصية المختلفة على قبول «الجانب الآخر» من نفسه. لقد كتب أندرسون قائلًا: «بدون ذلك لم يكن ريلكه ليتمكن من «صياغة الأسلوب الحداثي للقصائد الجديدة، أو روايته The Notebooks of Malte Laurids Brigge أو تحفته الشعرية مراثي دوينو».

من العلامات الأخرى تأثير سالومي، أنها فضلت راينر على اسمه الاصلي: رينيه. وقد عدل اسمه ليعجبها.

الفجوات بين نصيحة ريلكه لفارنز كابوس وحياته الفعلية كانت هائلة، حيث بحث ريلكه بشغف عن رأي الآخرين ودفع عمله بقوة إلى الناشرين، لكن المسألة في هذه النقطة ليست أنه منافق. بل على العكس، تساعدنا قصة ريلكه في فهم ما قد تكون عليه المهمة الإبداعية الأعظم، كما يرى مارك م. أندرسون. ألا وهي التعرف على «الجانب الآخر» من النفس؛ لفهم المشكلة، والاقتراب من فهم طبيعة ارتباط الأشخاص المبدعين بعقولهم.

أسطورة أن الفنانين لا يحتاجون إلى الانطواء على أنفسهم ليتمكنوا من الإبداع، تمتلك نظيرًا مشابهًا في التقليد النفسي الذي يحرض الأفراد على العالم المحيط بهم. لقد اقترح سيغموند فرويد أن على الناس التفاوض على حل بين الغرائز المعادية للمجتمع والحقائق الاجتماعية (والطاقات الدافعة نحو الملذات الحسية) الضرورية. بحسب فرويد أراد الرجال أن يقتلوا آباءهم ويستحوذوا على أمهاتهم جنسيًا، وتوجب عليهم إعادة توجيه تلك الرغبات أو، في أحسن الأحوال، التسامي عليها. بالنسبة لفرويد، كان الإبداع هو إعادة توجيه الرغبات العدوانية إلى شيء مقبول أكثر. وبدأ مَن خلفوا فرويد، ومن بينهم ميلاني كلاين، في البحث عن الطريقة التي تشكّل بها التبادلات الثنائية شكل النفس. لقد ساعدت كلاين في ابتكار فكرة «علاقات الموضوعات»، أو كيف يتشكّل الأشخاص من خلال استبطان صور لعلاقاتهم مع الآخرين، وقد أخذ دونالد وينيكوت وهو تلميذ كلاين ومحلل نفسي وطبيب أطفال بهذه الفكرة إلى المرحلة المهمة التالية: لاحظ وينيكوت أن الطفل لا ينشأ بصحة جيدة بغض النظر عن والدته، وإنما بسبب التواصل الذي يحدث بينه وبين الأم.

إن تجاربنا المبكرة ليست بمعارك حاسمة. بل إنها في الحقيقة التجارب الخارجية التي ترسي أسس الحياة الداخلية أو الفكر أو الوعي نفسه، أو بكلمات وينيكوت: «الأشياء الأساسية في العالم الداخلي التي تتصف بأنها شخصية، بل إنها في الحقيقة هي الذات». تتشكل الذات أثناء التواصل مع الآخرين.

تلك النفسية الثنائية أزهرت العديد من الزهور، وبالتأكيد لا أستطيع أن أرسم الصورة الكاملة هنا، ولكن هناك درس سريع مهم يتعلق بالطريقة التي تشكل بها العلاقات بين الأشياء الفكرية، لا المشاعر أو السلوك فحسب.

اقترح عالم النفس ليف فيغوتسكي أن التفكير بحد ذاته ينبثق من عملية اجتماعية، على مدى أربع مراحل مختلفة. أولًا، لدينا الحوار الخارجي. عندما كنا أطفالًا صغارًا، بدأنا في تغطية آرائنا المستمرة في التوسع ضمن أجزاء من اللغة، ورميها للبالغين المحيطين بنا، ثم استعادتها بدورنا مرة أخرى. يبدأ ذلك التقاذف في تشكيل مثال رمزي للمادة والفكر. ثانيًا، نواصل هذا التقاذف بصوت عالٍ، كما يحدث عندما يعيد الأطفال الصغار تمثيل مسرحية باستخدام الدمى أو اللعب.

في الخطوة الثالثة، يذهب «الكلام» إلى الداخل، في شكل مونولوجات داخلية. مثال شائع على ذلك هو طفل يحكي تجربة ما لنفسه، ويحرك شفتيه، ويدرك تمامًا كل كلمة بالتوازي مع فكره. أخيرًا، في المستوى الرابع، لدينا ما يسميه علماء النفس «خطاب داخلي مكثف»، حيث يمكننا هنا أن نطلب الأفكار ونفهم المعاني دون أن نكون بالضرورة واعين للكلمات الفعلية. .

عند ذلك، يصبح التفكير نوعا من تنزيل التواصل مع أشخاص آخرين. وبالطبع يمكن للعملية أن تحدث بشكل معاكس عندما يصبح التواصل الداخلي هو قالب التفاعل بشكل عام. النقطة الأساسية هنا هي أن هناك تفاعلا مستمرا بين العلاقات الخارجية (بين الذات والآخر) والعلاقات الداخلية (داخل الذات).

على مر السنين، أُجريت العديد من التحسينات التي كانت مفيدة على نموذج وينيكوت العلائقي. ويُظهر عمل عالم النفس دانييل غولمان في مجال الذكاء الاجتماعي أن الطريقة التي نفكر بها ونشعر بها هي وظيفة تتعلق بطبيعة علاقتنا بالآخرين. كذلك، أظهر الطبيب النفسي دانييل سيغل أن التفاعل مع عقولنا هو شرط أساسي لكل من الصحة العقلية والتعاطف. وأثناء ذلك اتضح أن العلاقة بين المرء ونفسه معقدة مثلها مثل أي مجتمع. يقول عالم النفس بول بلوم: «اعتدنا الاعتقاد أن الجزء الصعب من سؤال «كيف يمكنني أن أكون سعيدًا؟ «يتعلق بتعريف السعادة، ولكن قد تكمن الصعوبة الأكبر في تعريف الـ «أنا». الكثير من الباحثين يعتقدون الآن، بدرجات متفاوتة، أن كل واحد منا هو مجتمع من الذوات المتنافسة، و في كثير من الأحيان سعادة أحدها يتسبب في بؤس أخرى. قد تفسر هذه النظرية بعض ألغاز الحياة اليومية، مثل سبب

صعوبة التخلص من الإدمان والسلوكيات القهرية، والسبب في إصرارنا على إنفاق الكثير من أعمارنا في عوالم غير موجودة في الحقيقة، مثل البرامج التلفزيونية والروايات وتجارب الواقع الافتراضي».

لترى علاقة ذلك بالإبداع، فكر للحظة في جوانب العقل الأقل إبداعًا، عندما يصدر العقل طنينًا كطنين الشاشة البيضاء على شاشة التلفزيون. هذا هو «العقل القرد»، وهو نشاز من الأصوات والأحاسيس المتداخلة، حيث يبدو كل شيء ممكنًا، لكن شيئًا لا يُنجز على الإطلاق.

قارن ذلك مع وضوح لحظة البصيرة، عندما تنشأ فجأة بنية عضوية مما كان مجرد مشهد فوضوي أو أفكار عشوائية، وعندما يتبادر لحن معين أو جملة معينة إلى الذهن، قد نصفها بأنها «أفكار» «تظهر»، ولكن إذا انتبهنا لتجاربنا الخاصة، وبرؤيه الأشخاص المبدعون الاستثنائيون، فإن ما نكتشفه هو نوع من الحوار.

يقدم ريلكه نفسه باعتباره مثالًا ممتازًا على هذا الحوار الداخلي. في شتاء ١٩١١،١٩١٢، كان في خلوة في قلعة من العصور الوسطى على ساحل البحر الأدرياتيكي بشمال شرق إيطاليا. لاحظت صاحبة العقار، وكانت من أنصار الشاعر المسمى ماري تاكسيس، أنه واجه بداية صعبة وكتبت: «لقد حل عليه حزن كبير، وبدأ في الاشتباه بأنه في هذا الشتاء ... سيفشل في إنتاج أي شيء».

يقول ريلكه لتاكسيس: «أولًا يجب أن تسوء الأمور .. أن تصبح سيئة بل سيئة للغاية، بما يتجاوز ما يمكن لأي لغة تحمله. أنني أزحف طوال اليوم تقريبًا وسط أدغال حياتي، وأصرخ وأصفق بيدي كرجل بدائي. لن تصدقي المخلوقات المرعبة التي ستظهر فجأة».

تبدو «المخلوقات المرعبة» إلى حد كبير مثل قرود العقول: عشوائية وجامحة. ومن الشائع أن يشعر الفنان بالخوف من مواجهتها في حالتها الوحشية في بداية العزلة، سواء كانت عزلة تأمل لمدة ثلاثين دقيقة، أو جلسة عمل لمدة ثلاث ساعات، أو مثل حالة ريلكه: رحلة طويلة من العزلة. العقل الساكن يمكن أن يكون غير مريح على الإطلاق. ومع تحررنا من الأدوار الاجتماعية في الحياة اليومية -تلك الأضواء التي تقودنا عبر الكهوف- يواجهنا فجأة الظلام نفسه، والمخلوقات المرعبة في أعمق أعماقها.

تقول معلمتنا: العمل البطولي هو البقاء رغم عدم الراحة. هذا ما فعله ريلكه. ثمة شيء ما تغير. تقول تاكسيس في إحدى ملاحظاتها: في أحد الأيام تلقى الشاعر «رسالة تجارية مملة». نظرا لرغبته في التعامل معها فورًا، اضطر إلى الجلوس وتكريس نفسه للأرقام والأشياء الأخرى الجافة. في الخارج، كانت الرياح الباردة القوية تعصف، وفي طريق نزوله من القلعة إلى الحصون المطلة على البحر، سار ريلكه ذهابًا وإيابًا متعمقًا في التفكير، مشغولًا برده

على تلك الرسالة. ثم فجأة ... بدا له كما لو أن صوتًا هتف له وسط هدير الريح قائلًا: «مَن إذا صرخت يسمعني من مراتب الملائكة؟». اتجه ريلكه مباشرة إلى العمل، ومع نهاية اليوم كانت أولى مراثي دوينو بين يديه:

مَن إذا صرخت يسمعني من مراتب الملائكة؟

حتى لو ضمني أحدهم فجأة الى قلبه،

سأضمحل من وجوده الأقوى.

إن وجود قصيدة تنحدر «كما لو كانت من هدير الريح» قد يبدو شائعًا مثل ضرب البرق. لكن ما حدث لريلكه هو مثال درامي لشيء معتاد إلى حد ما. مرارًا وتكرارًا، نسمع المبدعين يرون لحظات الـ «وجدتُها»، التي تشهد تقدمًا حاسمًا، وإضاءة المصباح الكهربائي الخيالي فوق رؤوسهم، وكأن الصورة أو خط الأحداث أو الفكرة التي تُظهر نفسها لم تأت من «الأنا»، وإنما جاءت من مصدر مغاير. يبدو أن هذه الزيارات تحقق نتائج أفضل بكثير من أي شيء يبدعه المرء أو يبنيه بوعيه. يقول بول سايمون في مقابلة مع الصحفي الموسيقي بول زولو: «إن الكلمات الوحيدة التي أهتم بها حقًا هي الكلمات التي أجدها، وليست الكلمات التي أخترعها. إذا لم تأت الكلمات لي بهذه الطريقة المفاجئة، فأنا لا أميل إلى تصديقها أو التمسك بها».

حين طلب منه زولو أن يشرح أكثر ، قال سيمون: «تكون فقط غير مدركٍ لأنك تملك مثل هذه الفكرة. يفاجئك هذا، وفي بعض الأحيان قد يدفعني إلى الضحك أو الانفعال العاطفي. عندما يحدث ذلك وأنا أجلس في موقع الجمهور وأشعر بالانفعال، أضع إيماني في تلك الفكرة لأنني بالفعل انفعلت. ليس لدي شك في ذلك؛ فقد كنت بالفعل بين الجمهور».

هذا غريب. على مستوى ما، يعرف سيمون بالتأكيد أن خط أو كلمات الأغنية من ابداعه، لكنه يشعر وكأنه جمهورها أيضًا. «تكون غير مدركٍ فحسب لأنك تملك مثل هذهال فكرة». في حين أن هذا قد يبدو مألوفًا، إلا أنه من الجدير ملاحظة مدى صعوبة التعبير، ناهيك عن التوضيح. تؤكد قواعد سيمون المتغيرة ووجهات نظره على غموض الأمر برمته.

لقد كتب هنري ديفيد ثورو قائلًا: «من خلال التفكير، قد نتمكن من التواجد إلى جانب أنفسنا بمعنى عاقل». وتابع: «أنا أعرف نفسي فقط ككيان بشري: مشهد من الأفكار والعواطف، إذا جاز التعبير. وأنا أدرك بعض الازدواجية التي يمكنني من خلالها الوقوف على بُعد من نفسي كما أقف بعيدًا عن شخص آخر غريب. ومهما تكن تجربتي شديدة، فإنني أدرك وجود جزء مني أستطيع نقده، الذي ليس جزءًا مني، وإنما متفرج لا يشارك أي خبرة، وإنما يكتب ملحوظة عنها، وهذا ليس أنا أكثر منه أنت».

إحدى طرق شرح هذه التجربة هو تجسيد المصدر الأصلي لهذا الفكر الإبداعي في الخارج، أو حتى تخيلهِ وكأنه شخص ما، كما يفعل الفكر التقليدي

مع آلهات الميوزات أو الدايمون أو في العبقرية نفسها. لقد أصبحت الكاتبة إليزابيث غيلبرت مرتبطة بقوة بإحياء هذا التقليد بعد أن ألقت كلمتها الشهيرة في Ted والتي تدافع فيها عن أن الفنان الحديث مثقل بوهم المسؤولية عن مجمل الخليقة. قالت غيلبرت إن الناس يخوضون الحياة مع الاعتقاد بأن خلق شيء رائع يقع على عاتقهم وحدهم، وهو أمر أكبر من أن يتحمله الإنسان.

كبديل لتلك الفكرة قدمت غيلبرت أساطير الميوزات القديمة، وهي «ببساطة الجنيات اللاتي يتابعن الناس ويغمرنهم بإجابات سحرية عن مشاريعهم وغيرها من الأشياء التي تهمهم». وتطرح أنه بقدر السذاجة التي قد يبدو عليها الأمر، فإن فكرة الميوزات تقدم في الحقيقة وصفًا وظيفيًا أفضل لطبيعة عملية الإبداع. وقالت إن شيئًا ما يزورنا، ولا يهم كثيرًا ما إذا كان الميوزات أو اللاوعي. النقطة المهمة هي أننا لا نبدع بمفردنا، حتى عندما نكون وحدنا.

تحكي غيلبرت قصة الشاعرة الكبيرة روث ستون التي رات أبيات الشعر «تتجه إليها بسرعة عبر الحقول»، وكان على ستون عند ذلك أن «تجري بأقصى ما لديها» لدخول المنزل والعثور على قلم رصاص وورقة وكتابة قصيدة قبل أن تتخطاها وتمضي إلى شاعر آخر. كذلك، روت قصة الإلهام المفاجئ الذي حضر لتوم ويتس: لقد سمع جزءًا من أغنية جديدة في رأسه فيما كان يقود سيارته على طريق لوس أنجلوس السريع، وكان يائسًا للحظة، فقد خشي من نسيانها تمامًا قبل أن يتمكن من تدوينها .. لذلك قرر أن يخاطب الأغنية مباشرة.

تقول غيلبرت: «نظر إلى السماء وقال: «معذرةً، ألا تستطيعين رؤية أنني أقود الآن؟ هل أبدو وكأنني أستطيع تدوين أغنية في الوقت الراهن؟ إذا كنتِ ترغبين حقًا في الوجود، عودي في لحظة مناسبة أكثر، يمكنني خلالها الاعتناء بك أو اذهبي وازعجي شخصًا آخر اليوم. ازعجي ليونارد كوهين».

في هذه الأمثلة قام كلٌ من ستون وويتس بالنظر إلى رؤاهم الإبداعية باعتبارها كيانات، أو قوى أو أصوات، سواءٌ كانت مجازية أو مغايرة بشكل حرفي. قد تكون فكرة بول سايمون عن العمل الذي يظهر من اللاوعي مشابهة إلى حد كبير. استمع إلى هذا الحوار مع بول زولو:

زولو: هل شعرت يومًا أن تلك الأفكار التي تفاجئك تأتي مما يتجاوزك؟

سايمون: لا، يتجاوزني؟! لا، أنا لا أعرف ماذا يعني ذلك.

زولو: لقد عبر العديد من كُتَّاب الأغاني، بما في ذلك جون لينون، عن شعورهم بأنهم قنوات، وأن الأغاني تأتي من مصدر ما خارجهم.

سايمون: حسنًا، إنها تأتي من لاوعيهم. إلا إذا كنت تعتقد أن شخصًا ما يرسل لك إشارة من كوكب أو مجال آخر. لكن قد يكون هذا تفسير اللاوعي. لا أفكر بهذه الطريقة.

زولو: لكن ألا يبدو لك أن هذه العملية سحرية إلى حد ما؟
سيمون: نعم، وهذا هو السبب في أنه من الممتع الكتابة بهذه الطريقة.
زولو: ولكن هل تمتلك هذا السحر؟
سيمون: إنك لا تملكه حقًا. بل هذا هو الشعور الذي يأتي الإلهام من خلاله: الشعور بأنك جهاز إرسال. إنه يعبر من خلالك. لكنك لا تملكه. لا يمكنك التحكم فيه أو إملاء أوامرك عليه. أنت فقط تنتظر. أنت فقط تنتظر ... تنتظر أن يبدأ العرض.

ربما لاحظت أن سيمون يتناقض مع نفسه. ففي نهاية هذا الحوار، استخدم بالضبط نفس التشبيه («جهاز إرسال») التي رفضه سابقًا («إلا إذا كنت تعتقد أن شخصًا ما يرسل لك إشارة ... لا أفكر بهذه الطريقة»). وغرضنا هنا ليس أن نمسك به في حالة تناقض، بل توضيح أنه يحاول تأطير حوار داخلي ضروري ومراوغ.

ما يمكن أن نقوله على وجه اليقين هو أنه سواء كان التبادل مع جزء من النفس، أو مع الميوزات، أو ببساطة مع «الجنيات اللاتي يتابعن الناس ويغمرنهم بإجابات سحرية عن مشاريعهم وغيرها من الأشياء التي تهمهم»، ففي جميع هذه الحالات، يعد هذا تواصلًا. مع أخذ ذلك في الاعتبار، دعنا نعيد النظر في نصيحة ريلكه إلى الشاب كابوس، حيث حاول إقناعه بأن «هناك طريقة واحدة فقط: الذهاب إلى الداخل»، ووجهه بأنه «يجب أن يكون الفنان المبدع عالمًا بمفرده، ويجب أن يجد كل شيء بداخله وفي الطبيعة»، وأمره: «ووسِّع أعماق كينونتك»، وقال ريلكه: وإذا غرق الشاعر الشاب بداخل نفسه بشكل صحيح، فإنه لن يصغي لآراء الآخرين في شعره، و«سيسمع فيها صوته».

ولكن ماذا يعني حقًا عثور الإنسان على صوته؟ في عام ٢٠١١، دُعي مجموعة من شعراء المدارس الثانوية إلى البيت الأبيض لحضور ندوة، وسأل أحدهم بيلي كولينز شاعر البلاط الأمريكي السابق، هذا السؤال بالذات. أجاب كولينز إن ما يحدث هو أن تقرأ لشعراء آخرين وتقلد أصواتهم. قال إنه يوصي بتقليدها «تقليد عبودية» في البداية، وفي النهاية، تمزج ستة أو ثمانية أصوات معًا وتُنتج شيئا فريدا ومبتكرا. بكلمات أخرى، عليك جمع ما أثر فيك بطريقة مميزة ومؤثرة لدرجة أن يعجز الجميع عن ملاحظة مصادرك.

يتابع كولينز: «بعد أن تجد صوتك، تدرك أن ثمة شخص واحد فقط عليك تقليده، هو أنت ... هذا يسمح لك أن تكون أصيلًا. وهذه واحدة من مفارقات حياة الكتابة، وهي أن الطريق إلى الأصالة يمر من خلال التقليد».

هذا هو المكان الذي تصبح فيه نظريات النمو التي تحاول تفسير مصدر التفكير والوعي، والأسئلة شبه المحورية حول الحوار الذي ينخرط فيه المبدعون، عمليةً. فمثل تفكير الطفل الصغير، تبدأ الأشياء في حياة الفرد

الإبداعية من خلال التواصل بين الفرد وغيره من الناس. ومن هناك، يمكن أن يصبح تواصلًا داخليًا.

إحدى فوائد هذا السياق أن بإمكانه مساعدتنا على تجاوز نوع من الصراع بين تلك الشخصيات المعاصرة التي تصف الإبداع بأنه عملية اجتماعية وأولئك الذين يؤكدون على ضرورة العزلة. ينظر عالم النفس كيث سوير، مؤلف كتاب Group Genius: The Creative Power of Collaboration إلى المشهد الثقافي ويجد إهمالًا خطيرًا للتأكيد على أهمية التعاون. ترى سوزان كاين مؤلفة الكتاب الأكثر مبيعًا «Quiet»، أن عالمًا من الانطوائيين تعرض للظلم بسبب ما تسميه «التفكير الجماعي الجديد». وتشير إلى أن الانطوائيين يمثلون ثلث أو نصف عدد السكان، وأن العديد من المفكرين المبدعين البارزين هم من الانطوائيون. وتقول إن هؤلاء الأشخاص يتعرضون للعقاب عندما تلغي الشركات والمدارس المساحات الخاصة وتجبر الجميع على المشاركة في فرق ومجموعات. ففي فصل دراسي للصف الرابع الابتدائي، لاحظت كاين لافتة قواعد القراءة في مجموعات العمل والتي تضمنت أنه لا يمكنك أن تطلب من المعلم المساعدة إلا إذا كان كل شخص في مجموعتك لديه نفس السؤال. .

تعد المشكلة التي لاحظتها كاين في هذه اللافتة حقيقة كفاية. فمن المؤلم أن نرى معرفة كون البشر كائناتٍ اجتماعية تطبق بهذه الطريقة المعادية للمجتمع. يقول الإنسان: «أوه، الإبداع عمل اجتماعي؛ لذلك تعالوا نلقي بالجميع في مجموعات»، يشبه قول: «إن الزهور تحتاج إلى الماء لتنمو، لذا دعونا نضعها في بحيرة». وبالطبع، تحتاج الزهور فقط إلى كمية مناسبة من الماء، وضوء الشمس والهواء.

إن الشروط اللازمة لازدهار البشر برفقة بعضهم البعض عملية تحتاج إلى التوازن أيضًا.

إن الجدل بين فكرة «التعاون جيد!» وفكرة «يحتاج المبدع إلى وقت بمفرده!» يعد مفيدًا بنفس قوة فائدة الجدل حول التنفس، حيث يصر أحد الطرفين على أنه يتوجب علينا الاستنشاق بالتأكيد، وأن كل الأدلة العلمية تقول ذلك، فيما يصر الطرف الآخر على قول: لا، لا، تلك نظرة تفشل في أخذ مجموعة هائلة من الأدلة على الحاجة الماسة للزفير في الحسبان. في الحقيقة، يعتمد الجسم الإبداعي على الدعم الاجتماعي المناسب وعلى العزلة. فنحن بحاجة إلى أن نكون قادرين على التواصل دون أن نُنهك، وعلى قطع التواصل دون التحول إلى أصحاب مشاعر باردة.

لا يمكن لأحد أن يصف هذه الشروط من بعيد، ويرجع ذلك جزئيًا إلى أن الناس يختلفون في احتياجاتهم. على سبيل المثال، كان جون لينون فاقدًا للعلاقة الداخلية لدرجة أنه كان يواجه صعوبة في أن يكون نفسه. يقول صديقه بيت شوتون: «على الرغم من أسلوب حياته المنعزل، لم يكن جون يستطيع

تحمُل أن يُترك لوحده تمامًا أبدًا، حتى عندما كان يؤلف أغانيه. أمضيت معظم وقتي في Kenwood دون عمل، مسليًا نفسي بالقراءة أو مشاهدة التلفزيون، بينما كان جون، على بعد أمتار قليلة، يعبث على البيانو أو يدون أبيات الشعر على قصاصة من الورق. في عام ١٩٦٧أخبر هانتر ديفيز: «إذا ظللت وحدي لثلاثة أيام دون الانشغال بأي شيء، أصبح ببساطة غير موجود .. يجب أن أرى الآخرين لأتمكن من رؤية نفسي. وعندما يصبح الوضع سيئًا للغاية يكون مخيفًا حقًا. يجب أن أراهم -أي أعضاء الفرقة الآخرين- لأتواصل مع نفسي مرة أخرى وأتفاهم معها».

ثورو، الذي كان، مثل ريلكه، مؤيدًا شهيرًا للوحدة، وحتى للعزلة، متطرفًا على الجانب المعاكس. يقول ثورو: «أجد أنه من المفيد أن أكون وحدي أغلب الوقت. لم أجد أبدًا الرفيق الذي كانت رفقته ظريفة تمامًا مثل العزلة». ومع ذلك، كل من ثورو ولينون يمثلان الطريقة التي يجمع بها الإنسان أفضل تجارب التواصل والعزلة في العمل، تمامًا كما تحتوي علاقة متبادلة معقدة على أفضل صورة من صور التعاون، مع وجود مساحة حقيقية للخصوصية الفردية والهويات المتشابكة.

قد تجتمع هاتين الجهتان بسرور، وأفضل مثال شاهدته هو تينزين غياتسو، الدالاي لاما الرابع عشر. أثناء كتابة هذا الكتاب وجدت نفسي في دار امسالا العاصمة التيبتية في المنفى بالهند، وقابلتُ تينزين غيش تيثونغ، السكرتير الخاص لقداسة الدالاي لاما على مدار خمسة وأربعين عامًا، وهو رجل وصفته لي مجموعة متنوعة السلطات في دار امسالا بالشريك الأكثر حميمية للدالاي لاما. طلبت منه أن يخبرني عن أهم العلاقات في حياة الدالاي لاما، وقضينا بعض الوقت في التجول في قائمة مثيرة للإعجاب. فمن معلم جذوره، أو معلمه الأساسي، إلى الوسطاء الروحانيين والحكماء الذين يتشاور معهم عند اتخاذ قراراته، إلى تينزين غيش نفسه. وعلى الرغم من أن الدالاي لاما يعتبر المؤلف الرئيسي للعديد من الكتب، فقد أخبرني تينزين غيش أنه لا يعتقد أنه جلس بمفرده مع لوحة المفاتيح، وأن نصوص كتبه ظهرت في المحادثات وفي الخطب العامة.

لكن أكثر ما يهمني هي طريقة تنظيم يوم الدالاي لاما. أخبرني تينزن غيش أنه يستيقظ في تمام الساعة الثالثة والنصف صباحًا (بغض النظر عن مكان وجوده في العالم) ويؤدي تأملاته وسجوده. ومع شروق الشمس، يبدأ في الطواف على موظفيه واستقبال الزوار، ويقضي بقية اليوم بين الناس. وهنا، يظهر النقيض تمامًا لهذا النوع من المشكلات التي تثير قلق علماء النفس الفرديين: الشخص الذي لا يشعر بالارتياح بمفرده، و لا يمكنه أبدًا التواصل بشكل حقيقي. لكن الدالاي لاما كان بارعا في الانفراد بنفسه وفي التواصل.

كان ثورو يمتلك أيضًا أفضل ما في العالمين، حيث اعتاد الاستمتاع بالعزلة

بينما كان يعيش وسط ثقافة إبداعية. فكثيرًا ما غادر مكان اعتكافه في والدن بوند للذهاب إلى كونكورد، ماساتشوستس، حيث تنتظره إحدى أعظم التجمعات الفكرية والأدبية في التاريخ، بما في ذلك معلمه الذي لا غنى عنه رالف والدو إيمرسون. في الواقع، كان كوخ ثورو في والدن على أرض مملوكة لإيمرسون. كانت لإقامة ثورو طوال فترة خلوته في مساحة العجوز الحكيم و من تعامله مع الآخرين، باعتباره قارئ وكاتب ومستمع ومتحدث،أثرها الواضح. فقد استمد ثورو المواد الخام اللازمة لبناء حياة داخلية ثرية؛ فقد كان اتصالًا كافيًا أتاح لثورو الانعزال. ومن العزلة عاد إلى التواصل، عندما عاد بدفتره من والدن بوند.

لا يمكن لكل شخص في كل لحظة التأكيد على جانبي هذه الجدلية. إذ يمكن تقدير شعور البشر بالضغط ببساطة مع رغبتهم الشديدة في أن يتركوا وحدهم أثناء بكائهم. وبالمثل، يمكن أن يُحب مَن يشعرون بالوحدة خلال استجدائهم للصحبة. يلامس كتاب Letters to a Young Poet العديد من المبدعين لأنهم بحاجة إلى الرسالة. فقد أرسل ريلكه نفسه الرسالة انطلاقًا من احتياجه الخاص.

في الوقت الذي كتب فيه إلى كابوس لأول مرة، أقنع ريلكه صديقًا له بأنه عند يحلم بحياته الشعرية المثالية، كان يسمع صوت والده مرارًا وتكرارًا في رأسه وهو يقول كلمة «أحمق». فبسبب إحساسه الداخلي بأمه تعرض ريلكه أيضًا للكبت، وهذه ليست مبالِغة. لقد تحدث عن «خوف عميق بداخلي من أنني بعد سنوات وسنوات من الركض والمشي ما زلت غير بعيد كفاية عنها، وأنه في مكان ما بداخلي ما زلت أقوم بحركات تمثل النصف الآخر من إيماءاتها الساخطة». معاناة ريلكه مع هذه التأثيرات وغيرها تركته مع شعور «وكأن شخصًا ما أغلق النافذة المطلة على الحديقة التي تعيش فيها أغنياتي».

الآن نفهم. لقد مجَّد ريلكه العزلة لأن عالمه (الداخلي والخارجي) كان مليئًا بالنوع الخاطئ من الرفقة. وقد ذكّرنا الكاتب والباحث لويس هايد بأن هذه الرسائل المرسلة إلى شاعر شاب بدأت عندما كان ريلكه في أواخر العشرينات من عمره. ولاحظ هايد أن الكتاب كان يمكن أن يسمى «رسائل من شاعر شاب».

ربما يكون العنوان في الواقع محقا تمامًا. ربما يحتاج ريلكه بالفعل إلى شراكة هذا الشاب فرانز كابوس حتى يتمكن من قول أكثر الأشياء أهمية بالنسبة إليه. ربما كانت تسبيحة التفرد تلك في الواقع دراسة حالة للتبادل المفيد إذا اعتبرنا كابوس نوعًا من الميوزات التي ألهمت ريلكه للتعبير عن الأفكار التي يحتاج هو نفسه لسماعها. ربما كان المؤلف والجمهور الأساسي لكتاب Letters to a Young Poet هما نفس الرجل.

«نتعلم عن الصداقة أنها لا تلغي المسافات بين البشر، بل تنفخ فيها الروح»

- والتر بنجامين

«ألا تعلم أن «لا» هي أكثر الكلمات جموحًا التي يمكننا أخذها من اللغة ؟!»

- إيميلي ديكينستون

***

الجزء الرابع

المسافة

مثل العديد من الأشخاص، اعتدُت التفكير في العلاقات من خلال السؤال الشائع «هل أنت قريب؟» لكني رأيت أن السؤال الأفضل هو كيف يمكن لشخصين تفعيل المسافة بينهما. أي كيف يحافظان على حماس الفضول والدهشة جنبًا إلى جنب مع الألفة والإيمان؟

لم أكن أبحث عن مسافة خلال دراسة الثنائيات، لكنها أكثر ما فاجأني من الصفات المتكررة التي وجدتها. فقد أدهشني مرارًا وتكرارًا أنه بدون انفصال، لا يمكن للعلاقة أن توجد من الأساس. فبمجرد رؤية ثنائي مبدع يتواصل، ويحقق الالتقاء، ويتخذ مواقف ضمن جدلية مستمرة، يصبح السؤال هو: كيف يستمر الطرفان منخرطان في مسعى مشترك، على الرغم من وجود مجال واسع للتحرك.

كرمز للمسافة المثالية، أو توضيح صافي وخالص، إليك هذه الصورة: سيمون دي بفوار وجان بول سارتر يعملان في نفس المقهى على طاولتين منفصلتين. وكانت هذه مجرد علامة واحدة على أنه ثمة علاقة مبنية على توحد الهدف، وتتغذى على الحرية الفردية. يصف سارتر نموذج تلك العلاقة بأنه «اتحادي»، مما يوحي بأن الفلسفة المشتركة تعمل في دور الحكومة المركزية، فيما تتمتع المقاطعات بحكم ذاتي لشؤونها الداخلية. لقد راكم كلٌ منهما تجارب متباينة، وكتب قصصًا ومحاضرات منفصلة، ورعيا مصالحهما الفردية، عشق كل منهما أشخصًا آخرين، وخاضا قصص حب ناضجة، بل وامتلكا شركاء يتقاسمون معهم نفس المنزل. في وقت من الأوقات، كان سارتر على علاقة بإيفلين ري، شقيقة المحرر كلود لانزمان الذي كان يعيش (ويحظى بعلاقة مع) بفوار. ومع ذلك، قال لانزمان أن «أدنى سؤال حول منافسة سارتر» لم يكن مطروحًا أبدًا. كانت بفوار بعد قضاء الصباح بمفردها تذهب إلى سارتر بعد الظهر، الذي كان صباحه هو أيضًا مخصص لكتاباته. ومثلما وصفاه، أنشأ أسلوب تواصلهما حلقة تغذية راجعة، خدمت المسافة ضمنها مشروعهما المشترك، مما أدى إلى تضخيم استقلاليتيهما. وبحسب ما كتب الفيلسوف ديفيد باناخ، يتلاءم ذلك مع اعتقادهما الوجودي في أن البشر «في نهاية المطاف في جزر منعزلة من الذاتية وحدهم، في عالم من الموضوعية». ومع ذلك، لم تكن الرؤية ذات وجهٍ عابس وقاسي، بل غامضة وحابسة للأنفاس.

يبذر الاستقلال بذرة الاعتماد المتبادل، والعكس بالعكس. كانت هذه عقيدتهما. كتبت بفوار في ما يشبه البيان: «لقد أشعل حماسنا هدفا واحدا: الرغبة في تبني كل التجارب، وقول الحق حول ما يتعلق بها. هذا يعني في بعض الأحيان أنه كان علينا اتباع مسارات مختلفة، لكن مع عدم إخفاء حتى

أقل الاكتشافات عن بعضنا البعض. عندما كنا معًا، طوَّعنا إرادتنا بحزم بحسب متطلبات هذه المهمة المشتركة، لدرجة أننا كنا نفكر ككيان واحد حتى في أوقات الانفصال. وما ربطنا ببعضنا هو الذي حررنا. وفي هذه الحرية، وجدنا أنفسنا مترابطين بأقوى شكل ممكن».



١٤

رهبان مبدعون وتوائم متماثلون

تطرفات المسافة

بالنسبة لبعض الثنائيات، يبدو أن المسافة المثالية تأتي بشكل طبيعي. جيمس واتسون وفرانسيس كريك عن الحمض النووي تحدثا لساعات في مكتبهما المشترك في مختبر كافنديش، لكنهما أمضيا أيضًا فترات طويلة في العمل على مشاريع منفصلة. كان لدى كريك بحث الدكتوراه وكان لدى واتسون مهام أخرى في المختبر. وما يحتمل أن يكون التزامًا، نظر إليه الطرفان باعتباره أصلًا. قال كريك: «لم أشعر أنا أو جيم بأي ضغوط خارجية للاستمرار في بحث المشكلة. هذا يعني أن بإمكاننا أن نتعامل معها بشكل مكثف لفترة ثم نتركها جانبًا بعض الشيء».

بالنسبة لآخرين، يعد الحفاظ على مسافة فاصلة خطوة واعية. فقد اعتزم ديفيد كروسبي وغراهام ناش، إلى جانب ستيفن ستيلز وفي وقت لاحق نيل يونغ، الأداء تحت شراكة كونفدرالية باسمي عائلتيهما. وقد أخبرني كروسبي: «لقد كان اختيارًا مقصودًا، لأننا رأينا ما يحدث عندما كنت جزءًا من فرقة Byrds أو Hollies، تصبح بعدها عالقًا، وتصبح هذه هويتك. أما نحن فكنا دائمًا أفرادًا، وكان بإمكاننا العمل معًا أو عدم العمل معًا، كيفما نحب».

ما يلفت النظر أكثر من نطاق النية هو نطاق الممارسة. في طرف من طرفي طيف التنوع لا تكون الثنائيات على مقربة من الناحية الجسدية أبدًا تقريبًا، مثلما هو الحال مع الملحن ريتشارد شتراوس والكاتب المسرحي هوجو فون هوفمانستال، اللذان تعاونا في إبداع أوبراهما الشهيرة عبر البريد. لقد حاول شتراوس في كثير من الأحيان إقناع شريكه بزيارته، لكن أحد كتَّاب السير الذاتية يقول: «ظل الشاعر مراوغًا بشكل غريب». لكن هوفمانستال تعهد «بتقديم حسن النية دائمًا في جميع اهتماماتهما المشتركة في المستقبل». لكنه للعمل بشكل جيد، يحتاج أن يُترك وحيدًا إلى حد كبير، لا من الناحية الجسدية وحسب، بل والفكرية أيضًا. لقد حث شتراوس حتى على ألا يذكر أمامه بعض الأفكار المحددة، وبل ألا يذكّره بالاتفاقيات، وإنما ببساطة: «تقبلني كما أنا وخذني بلطف».

قد نميل لأن نصف هوفمانستال بأنه منعزل، لكن ليست هذه الكلمة الصحيحة. صحيح أنه احتاج إلى مساحة جسدية ونفسية كبيرة، لكن الكثير من المبدعين كانوا يشبهون الراهبان لدرجة مشوشة في كثير من الأحيان، لكن الصورة الأوضح تُظهر أن بعض العلاقات الماهرة والمثمرة مرتبطة بعزلة

متعمدة.

وتعد إيميلي ديكنسون كما تعكس العديد من علاقاتها الأساسية مثالًا رهيبًا لهذا التعمد. فعلى الرغم من أنها كانت اجتماعيةً بشكل تقليدي في طفولتها، إلا أنها في أواخر العشرينات من عمرها بدأت في الانسحاب من الأنشطة الاجتماعية المعتادة للنساء اللاتي في سنها. كان والدها شخصية بارزة في أمهرست، لذلك و بحكم منصبه، كانت فاتنة المدينة، ومع ذلك لم تجمع السيدات أو تستسلم لدعوات الاجتماع. عند بلوغها أواخر الثلاثينيات من عمرها، قالت: «لا أعبر أرض أبي لأصل إلى أي منزل أو بلدة». بعض خياراتها غذت النميمة المحلية، مثلا عندما أقيمت مراسم جنازة والدها في منزل العائلة، لقد بقيت في الطابق العلوي واستمعت من غرفة نومها والباب موارب.

ما فعلته في غرفة النوم تلك أثار مزيدا من التعجب، فقد ارتدت ملابس بيضاء وجلست تكتب الشعر. وُصفت ديكنسون بالجنون، لكن هذا يشبه وصف السيد روجرز بالقسوة أو بيل كلينتون بالحذر؛ فهو ليس خاطئًا فحسب، بل على عكس الحقيقة. وحقيقة أن وهم جنونها الذي لا يزال صامدًا يرجع في جزء كبير منه إلى فهمنا المتعسر للمسافة الإبداعية.

إليك الشيء الأساسي: يبني بعض الناس علاقاتهم بشكل أفضل وجهًا لوجه، والبعض الآخر جنبًا إلى جنب. وقد ارتبطت إيميلي ديكنسون بالآخرين عبر الكلمات التي كتبتها على الأوراق. لقد نجى ما يقارب الألف من رسائلها، ويعتقد العلماء أن هذا قد يكون فقط عُشر ما كتبته. أخبرتني كريستوفر بنفي التي كانت تدرس في كلية ماونت هوليوك: «رسائلها تفوق الذكاء، لا يمكنك أن تفهمها باعتبارها شاعرة وكاتبة دون أن ترى أنها اقتربت من هذا الشكل، إلى جانب شعرها، بسبب الطاقة والالتزام على قدمٍ سواء».

غالبًا ما كانت ديكنسون تستهدف بقصائدها قرَّاء معينين. فخلال حياتها، بعثت بثلاث عشرة رسالة ونحو خمسين قصيدة إلى المحرر صموئيل بولز الذي كنَّ لها تعاطفًا خاصًا. لقد كتبت لزوجته عندما غاب في إجازة طويلة في أوروبا قائلةً: «عندما يختفي الأفضل، أعرف أن الأمور الأخرى ليست مهمةً على الإطلاق». كان هناك أيضًا الكاتب والناشط توماس وينتورث هيجينسون، والذي طلبت منه أن تكون «تلميذته» بوصفه مدربا أو معلما. وعلى مدار أربعة وعشرين عامًا، بعثت إليه ما يقارب مائة قصيدة («كثير من أفضل أعمالها»، وفقًا لرأي الباحثة بريندا وينابيل في كتاب «White Heat»، وهي دراسة حول هذه العلاقة). وكثيرًا ما قالت إنه أنقذ حياتها.

لعل أقوى ميوزات ديكنسون، هي سوزان هنتنغتون ديكنسون، زوجة أخيها، التي وصفتها بأنها «خيال» ومصدر للمعرفة يأتي في المرتبة الثانية بعد شكسبير. أرسلت إيميلي إلى سوزان أكثر من مائتي رسالة ومائتين وخمسين

قصيدة، على الرغم من أنهما عاشتا في منزلين متجاورين.

تطرقت ديكنسون في كثير من الأحيان إلى مفارقة الألفة. حيث كتبت لزوجة أخيها: «يجب أن أنتظر بضعة أيام قبل أن أراك؛ فأنت مهمة أكثر من اللازم. لكن تذكري أنه حب أعمى، لا عدم اكتراث».

في أنشودة شكر غريبة أخرى تصف إيميلي سوزان بأنها «لازالت غريبة». تقول القصيدة عن أولئك الذين «يستدعون» سوزان أكثر من غيرهم:

لم يقدروا حجم

منزلها المسكون

ولا توصلوا لفهم

شبحها،

وأردفت بما جعل المفارقة واضحة:

الشفقة على هؤلاء

الذين لا يعرفونها

يساعده

الندم

على أن أولئك الذين

عرفوها يعرفون

عنها أقل

كلما زاد قربهم

وعلى عكس الصورة الشائعة عن ديكينسون التي تعتبرها مخلوقا هشا منعزل، ترى إيلين لويز هارت ومارثا نيل سميث أن كتاباتها إلى، وعن، زوجة أخيها، تظهرها باعتبارها «منخرطة في القضايا الفلسفية والروحية، وكذلك جميع تعقيدات الحياة الأسرية والعلاقات الإنسانية. لقد عرفت الحب والرفض والمغفرة والغيرة واليأس والعاطفة المفاجأة»، وقد بدت متناغمة بشكل خاص مع مفارقة المسافة. أفضل طريقة للشعور باللهيب الشديد، تكون بتمرير اليد عليه.

وأيًا كانت مشاعر الألم والوحدة التي مرت بها، فقد امتلكت ديكنسون بلا ريب ذكاءً لامعًا وإرادةً عظيمة لتتحمل عناء بناء حياة أدبية اجتماعية. الكثير من الارتباطات التي تجنبتها كانت مجرد نوع من المحاورات السطحية التي يمكن لمعظمنا تجنبها إذا توافرت لنا الشجاعة. لقد أتاح لها ذلك الوقت الكافي لقراءة وفيرة، شملت شكسبير -المفضل لديها- وجورج إليوت وإليزابيث باريت براوننغ. إلى جانب ذلك حافظت على متابعة خمسة عشر مجلة وصحفيةً وصلتها إلى منزل أسرتها، بما في ذلك مجلة Springfield Republican

وHarper’s Magazine. في أبريل من عام ١٨٦٢، عندما كتب هيغنسون كتابه «Letter to a Young Contributor»، مخاطبًا العديد من «الكتَّاب الجدد أو الغامضين» الذين كان يرسلون أعمالًا إلى مجلة The Atlantic الشهرية، كانت مستعدة للنشر. وقد كتبت في الخمس عشرة مجلة كل شهر.

سيد هيغنسون،

هل أنت مشغولٌ بشدة لدرجة ألا تتمكن من قول ما إذا كانت عباراتي حية؟

العقل قريب من نفسه لدرجة أنه لا يستطيع أن يرى بشكل واضح، وليس لدي ما أطلبه.

تلاحظ بريندا وينيبل أن هذه الرسالة كانت في الحقيقة حاذقةً، بل وحتى خجولةً، وحركة افتتاحية تناسب امرأة طموحة مصممة على التواصل فقط بمن تعتبرهم «الأفضل». (فقد كتبت: «تختار الروح مجتمعها، ثم تغلق الباب») ولم تكن تتوسل هيغنسون ليقدم لها المساعدة، بل كانت تلفت انتباه المتلقي، وهو الرجل الذي ستطلب منه لاحقًا أن يكون مرشدها. وقد كان هيغنسون بالتأكيد مثيرًا للانتباه، ووجد ديكنسون مثيرةً للإعجاب ومختلفةً ومذهلةً.

ومع ذلك توصل في النهاية إلى تقدير المسافة بينهما. فبعد سفره إلى أمهيرست لمقابلتها وجهًا لوجه، كتب قائلًا: «لم أجلس أبدًا مع أي شخص استنزف قواي العصبية بهذه الدرجة. لقد سحبتها مني دون لمسها . أنا سعيد أنني لا أعيش بالقرب منها».

اليوم، قد يطلق علماء النفس على ديكينسون «شخصا شديد الحساسية»، وهو مصطلح صاغته عالمة النفس إيلين آرون، التي وجد بحثها سمة فطرية من «حساسية المعالجة الحسية» (بمعنى وجود درجة عالية من الاستجابة للبيئة المحيطة بالإنسان) في ١٥ إلى ٢٠ في المئة من السكان. ويتمتع ذوو الحساسية العالية «بحياة داخلية غنية ومعقدة»، وهم على دراية غير عادية بدقائق بيئتهم؛ إذ «يلاحظون ويستمتعون بروائح ومذاقات وأصوات وأعمال فنية خافتة أو دقيقة»، و«تتحرك أعماقهم» بسببها، لكنهم بحاجة أيضًا إلى الانسحاب إلى الأماكن التي توفر «الخصوصية والراحة من المثيرات». ولذلك يقضون وقتًا طويلًا بمفردهم وغالبًا ما يرتبون حياتهم بحيث يتجنبون «المواقف المزعجة أو المرهقة نفسيًا».

هم ليسوا بأشخاص باردين، لكنهم يمتلكون نوعًا من الحرارة التي تحتاج إلى مساحة واسعة للتبدد. وهم متعاطفون للغاية، وتتصف استجابتهم العاطفية بالشدة، ولديهم حساسية كبيرة للغاية تجاه المثيرات. ولذلك، يبلغون درجة مفرطة من الاستثارة بسهولة.

يترتب على ذلك أن العديد من المبدعين الذين يظهرون وكأنهم في عزلة شديدة، في الحقيقة قد يكونون يأخذون مساحة غير معتادة بالنسبة للأشخاص

العاديين، لإعادة الشحن. وقد يمثلون رهبان العمل الإبداعي، حيث يأخذون العزلة التي يحتاجون إليها من خلال ممارسة تشبه اعتكاف اللاما خلال نوبات التأمل الطويلة.

في حالة هؤلاء، قد يكون الانطواء وصفًا مضللًا؛ إذ يشير إلى وجود توجّه إلى الابتعاد عن الآخرين؛ في حين أنهم في الحقيقةأشخاص شديدو الحساسية، لذلك يحتاجون إلى منظم لما يعبر إلى دواخلهم. افترض عالم النفس هانز آيزنك (بالتعاون مع زوجته سايبل آيزنك) أن مستويات إثارة قشرة الدماغ عند الانطوائيين أعلى، مقارنةً بالانبساطيين، لذلك ففي حين يحتاج المنطوون في كثير من الأحيان إلى تقليل المثيرات إلى الحد الأدنى، يحتاج المنبسطون في كثير من الأحيان إلى تعظيمها. ووفقًا لقانون يركيس،دودسون (تيمنًا بعلمي النفس روبرت م. يركيس وجون ديلنغام دودسون)، يزداد الأداء مع الاستثارة الفسيولوجية أو الذهنية، ولكن فقط حتى مستوى معين من الاستثارة، وبعده يكون للمثيرات أثر سلبي. وربما يحتاج كل واحد منا إلى نسخة ما من التوازن الذي يظهره الأشخاص شديدو الحساسية.

إذا كان ديكنسون وهوفمانستال يمثلان مسار الراهب المبدع، فإن الفنانين غيلبرت وجورج يمثلان الثنائيات المفرطة في القرب، والتي تظهر عادة في الأماكن العامة معًا وهي ترتدي بدلات متماثلة. يقول غيلبرت: «يكوِّن شخصان فنانًا واحدًا. نعتقد أننا فنان واحد». بل ويأخذ عازفا الدي جي المعروفان باسم أندروأندرو ذلك إلى مدى أبعد، فهما يصفان نفسيهما بأنهما فنانان كتوأم متماثل، لاغين المسافة التي تفصل بينهما إلى أقصى درجة ممكنة. بعد وقت قصير من لقائهما انتقلا للعيش سويًا وبدآ في العمل معًا وتخلصا من كل ما لا يتطابق بينهما، حتى من الملابس الداخلية. كل ما يملكناه من البنطلون الكاكي إلى أحزمة الروطان إلى النظارات ذات الإطار الأبيض، يأتي بنسختين.

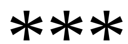
يصل جهدهم في التحول إلى توأم إلى أعماق الهوية. فهم لا يفشون أي تفاصيل تميز أحدهما عن الآخر. في بهو فندق إيس في مدينة نيويورك قبل حفلة دي جي، وقبل أن أجرى مقابلة معهما، وقَّعتُ على تعهد بعدم الكشف عن اسم عائلة أو محل الميلاد أو أي تفاصيل عن حياة أيًا منهما قبل لقائهما.

لكنهما ألمحا إلى الأدوار التي يلعبونها. أحد الأندرويان، لم يحددا من منهما بالضبط، هو كبير مسؤولي الاتصالات بالفريق، حيث يصمم موقعهما على الإنترنت، على سبيل المثال. والآخر هو كبير المهندسين، ويميل إلى الاعتناء بالأدوات العديدة التي يستخدمانها في العروض، لكن جهودهما لتحقيق التشابه تغطي على أي تميز. فهما يقرئان نفس الكتب، ويحتفلان بعيد ميلاد واحد (٩ سبتمبر، وهو اليوم الذي ظهرا فيه لأول مرة باسم AndrewAndrew)، وتناولا نفس الطعام على مدى سبع سنوات، وهي المدة الذي أخبرهما أحد علماء الأحياء أنها ما يستغرقه تجدد خلايا الجسم بأكملها.

ولكن، كما سيكون من الخطأ اعتبار إيميلي ديكنسون منعزلة، لا ينبغي لنا أيضا أن نخطئ باعتبار AndrewAndrew كيانًا مندمجًا. بل قد يكون الأمر أنهما يتحركان، أكثر من معظم الناس ضمن المسافة بينهما، أو حتى يتحققان من خلالها.

دعنا ننظر إليهم بتدقيق أكبر. عندما أعد مايكل شولمان ملفًا عن الفريق لصحيفة The New York Times في عام ٢٠١١، أبهره «الانضباط المطلوب» منهما ليتمكنا من الحفاظ على «عمق التشابه بينهما». كتب شولمان: «إذا فقد أحدهما زرًا من أزرار السترة، فسيفقد الآخر نفس الزر ... في إحدى المرات كانا في معرض فني، وأوقع أندرو قطرات من النبيذ الأحمر على سترته. بشكل غريزي، أمسك أندرو الآخر بزجاجة وسكب على نفسه بعض النبيذ أيضًا».

ما يصفه شولمان بالانضباط، يمكن وصفه أيضًا بأنه «اهتمام دائم لا ينضب». فقبل حفلات الدي جي، وبينما كنا نتحدث داخل كشك في زاوية لوبي فندق Ace، لاحظت أن شعر أندرو كان أكثر جفافًا من شعر أندرو الآخر، وقد تحول شعره إلى مرتفعات واضحة ورطبة. بعد ساعة، على مسرح الدي جي، كان أندرو الأول قد وضع منتجات أكثر وأصبحا متماثلين مرة أخرى، لكن في الوقت الراهن فحسب. المدهش حول AndrewAndrew هو أن مكافحتهما لأي تمايز بينهما يزيد من وعيهما بنفسيهما. إراقة النبيذ، وتمزيق أزرار السترة، ووضع الهلام على الشعر، قد تبدو عملية لمحو للاختلافات بين الاثنين، لكنها في الواقع حالة من الملاحظة الدائمة للاختلافات وتعديلها باستمرار.



١٥
«بشكل ما ظللنا نفاجئ بعضنا البعض»

أنواع المسافات

عادة ما تقول الثنائيات شديدة الفاعلية أن أحد مفاتيح العلاقة الجيدة، هو إتاحة مساحة كبيرة لبعضهما البعض. لكن أحد الأسباب المهمة لوجود عديد من الثنائيات غير الفعالة، سواء كانت شراكتهم رومانسية أو إبداعية، هي أن الكثير منا يصعب عليه معرفة ما يعنيه ذلك حقًا، أو كيف سيبدو ذلك في حياتنا بشكل عملي. تشير الحالات المتطرفة التي فكرنا فيها إلى المسافة. لكن معظم الناس يريدون شيئًا ما بين الانفصال الجسدي الكامل والانصهار شبه الكامل.

لا توجد وصفة. تعتمد المسافة المثلى على مزاج ومهنة كل عضو من الثنائي، وكيف يعزفان معًا. تختلف الالتزامات وفقًا لآليات المجال، ومراحل العمل فيه، فالكاتب يعمل لسنوات قبل تسليم مسودة إلى المحرر، ثم يتحدث إليه كل يوم فيما يقترب الكتاب من النشر. أما مؤسسو الشركات الناشئة فيمضون ١٦ ساعة يوميًا لتجهيز الأعمال الشجاعة معًا، ثم يتراجع أحدهما إلى مجلس الإدارة بينما يتولى الآخر زمام الأمور في دور الرئيس التنفيذي.

هناك عامل معقد آخر وهو أن المسافة يمكن أن تتخذ أشكالًا مختلفة كثيرة. قد تكون جغرافية (سواء في شكل شريك في الطرف الآخر من المدينة أو من المحيط)، وقد تكون مؤقتةً (سواء كان الفاصل الزمني بين مرات التواصل ساعة أو سنة). تتقاطع هذه الصفات الثابتة والقابلة للقياس بأشكال مختلفة مع التجربة النفسية المتمثلة في كونهما سويًا أو منفصلين. يقول هول: عاش الشاعران جين كينيون ودونالد هول في نفس المنزل، لكنهما عاشا في «وحدة مزدوجة»، فقد كانا يكتبان بشكل منفصل، ويجتمعان لتناول القهوة في المطبخ دون أن ينبسا بكلمة. لقد كتب هول: «في صمتنا كنا مدركين تمامًا لوجود بعضنا البعض». على النقيض من ذلك، لم يعش ثنائي أوبرا وينفري وغايل كينغ في نفس المدينة منذ أن عملتا معًا لأول مرة قبل أكثر من ثلاثة عقود في بالتيمور ، لكن نادرًا ما يمر يوم دون أن تتحدثا فيه على الهاتف، وغالبًا ما يكون ذلك الحديث مطولًا؛ فقد ذكرت مجلة O في عام ٢٠٠٦ أنهما تتحدثان لثلاث أو أربع مرات في اليوم الواحد.

يمكن المرور بنفس الخبرة الأساسية حول المسافة بنفس الشعور القاسي، على مجموعة متنوعة من المستويات. عندما بدأ بيرني تاوبين وإلتون جون شراكتهما، كانا يعملان في غرفتين منفصلتين في شقة مشتركة في لندن

حيث يخرج تاوبين من غرفة النوم لإحضار كلمات جون النهائية من غرفة المعيشة، وهو المكان الذي يحاول فيه عازف البيانو جمعها مع الموسيقى. أما الآن، يرسل تاوبين الكلمات عن طريق البريد الإلكتروني من مزرعته في جنوب كاليفورنيا، ويأخذها جون مباشرة إلى الاستوديو، وهناك يلقي عليها نظرته الأولى.

في المسارات المهنية الطويلة، يعتبر تحول المسافات شائعًا. في حالة بعض الثنائيات يمكن أن تكون تلك التغييرات مثيرة. قال مات ستون في ٢٠١١: «في هذه المرحلة، يبدو الأمر مثل الزواج نوعًا ما»، فأضاف تيري باركر: «إنه أمر مضحك، لأننا وصلنا الآن إلى هذا المستوى حيث لم يعد أحدنا قادرًا على أن يقول للآخر «أتعرف، ذات مرة، كنت أفعل كذا»؛ لأنه سيقول: «نعم، أعرف. لقد كنت هناك»». ومع ذلك، ففي وقت إجراء هذه المقابلة تقريبًا كان الشريكان بعيدان حقًا. خلال أيام دراسة البكالوريوس، الأيام التي عاشا وعملا فيها معًا وتشاركا كل شيء، كانت بديلًا للزواج والأسرة. ووفقًا لصديقهما آرثر برادفورد، فإن مات وتري ما عادا يريان بعضهما البعض خارج العمل هذه الأيام. مع أن لكلاهما منازل على كلا الساحلين فإن مات يجعل من مدينة نيويورك مقرًا له، بينما يقع مقر تيري الرئيسي في لوس أنغلوس. وغالبًا ما يجتمعان معًا في الاستوديوهات، أو في غرفة الكُتَّاب، وفي المعسكرات، لكنها اجتماعات لا تشبه اجتماعات الأيام الخوالي.

قام بن وتيلر بنفس الانتقال ولكن مع اتخاذ موقف مختلف للغاية. في أيامهم الأولى توجها إلى المهرجانات والمعارض باستخدام سيارة Datsun ٢١٠ العائلية الكبيرة. لقد أقاما معًا، قدما العروض معًا، قابلا الصحف معًا، وتشاركا نفس الغرفة في فندق ٦s. يقول بين: «إذا أراد أحدنا ممارسة الجنس، كان على الآخر التجول في موقف السيارات لفترة طويلة». واليوم، مع فقرة مسرحية في فيجاس وشهرة دولية، يعيشان حياة منفصلة للغاية. لكن المثير للدهشة هو أن بن ينسب القدرة على البقاء معًا حتى الآن لا إلى أي تغيير في المسافة الجسدية، وإنما في المسافة العاطفية الثابتة طوال الوقت.

يقول بين: «أعتقد أن الجماعات المتقلبة، كلينون ومكارتني، ومارتن ولويس. كانوا شخصين وقعا في الحب ... أما أنا وتيلر فبدأنا دون أي عاطفة طبيعية على الإطلاق. لم يكن لدي ذلك الشعور بأني أريد أن أعانق شخصًا ما أو أريد أن أكون معه أو أشعر بالرقة تجاهه، وهو ما أشعر به تجاه الكثير من الناس، لكن لم أشعر به قط تجاه تيلر.

ويقول: «كانت علاقتنا في الأساس علاقة بالبريد الإلكتروني قبل اختراع البريد الإلكتروني. كانت علاقة معقمة جدًا وباردة جدًا». وتابع: «حتى خلافاتنا كانت خلافات « فكرية «. وبُنيت على الاحترام، والاحترام أهم من الحب ... لقد اعتقدت دائمًا أن ما فعلته مع تيلر كان أفضل مما أقوم به بمفردي. ونحن مثل

شابين يديران متجرًا للتنظيف الجاف أو شيء كهذا، و[إذا] لم نتوافق مع بعضنا، فهذا ليس بالأمر السيئ على الإطلاق. نحن نفترض نوعًا ما أننا لن نتفق. نحن شركاء عمل؛ لذلك فإن كان الشاب الذي ينظف آلة إعداد العصائر المثلجة يغيظك، فماذا في ذلك؟ انه ينظف آلة إعداد العصائر المثلجة وحسب. ستتقبل ذلك».

من تعقيدات المسافة الأخرى أنها قد تظهر خلال عدد لا يحصى من الحوارات، الكثير من الأوصاف عدا هذا الشعور بأنها مجهرية، وهي الكلمة التي تتبادر إلى الذهن. ما أقصده هو أن تجربة الانفصال عن شخص آخر والتواصل معه تحدث بطرق خفية كل يوم.

إحدى أكثر اللمحات المثيرة للاهتمام بالنسبة لي في هذا الأمر، هي شراكة فيليس روز ولوران دي برونهوف، وهما مبدعا كتب الفيل بابار البارزة. على الرغم من أن معظم القراء قد لا يلاحظون ذلك، إلا أن فيليس، وليس لوران، هي التي نسب إليها نص كتب بابار لبعض الوقت، وهو أمر مذكور في صفحة بيانات المنشور، حيث تُخصص حقوق الطبع والنشر لها.

كان تيد، نجل فيليس، أقرب صديق لي؛ لذا فقد رأيت فيليس ولوران في كثير من الأحيان على مر السنين. وقد كتبت الفصل الأخير من كتاب Lincoln’s Melancholy في كوخ الضيوف الذي يملكونه بمدينة كي ويست. ظاهريًا، يعيش كل منهما حياة عملية منفصلة للغاية؛ ففيليس كاتبة وكاتبة سير ذاتية (ومؤلفة عمل مهم حول العلاقة الحميمة الإبداعية يدعى: Parallel Lives: Five Victorian Marriages). وهي سيدة منزلها، ومقيمة الحفلات فيه، ومشعلة الجدالات الفكرية. أما لوران فهو أكثر هدوءًا بكثير. اتخيله دائمًا وهو يرتدي سترة من الصوف، ويجلس على طاولة الرسم ليرسم الفيلة.

ورغم من أن بابار يلخص حياة لوران وهويته العملية، إلا أنه جزء بسيط من عالم فيليس. مع ذلك، عندما سألت فيليس ولوران مباشرة عن التواصل بينهما، أصبح من الواضح لي مدى حرية العملية الإبداعية في كل كتاب وكم كانت معتمدة على ما وصفته فيليس بأنه «قدرة لوران على الوصول لأفكارها وآرائها على مدار الأربع والعشرين ساعة». هذا يفسر الأمر، لأن كتاب بابار الأول الذي صممه صوره والد لوران، جان دي برونهوف، بدأ بقصة ما قبل نوم حلمت بها سيسيل، والدة لوران. وعندما كررها أولادها لأبيهم، طورها جان لتصبح قصة مكتوبة ومصورة.

بعد مرور تسعة وسبعين عامًا على نشر الكتاب الأول، قابلت فيليس ولوران أثناء قيامهما بتطوير قصة بابار الحادية والستين -الرابعة والخمسين مع تولي لوران التأليف والرسم- تحت عنوان Babar’s Celesteville Games، تضمنت القصة هوايتين مشتركتين بين فيليس ولوران: الألعاب الأولمبية، التي كانوا شاهدوها

في الصيف السابق، ورسم خلالها لوران الأفيال وهي تمارس الغطس ولعب الكرة الطائرة، وإخراج كتاب عن الأعراس مستوحى من حفلة زفاف رائع حضراه في الهند. عندما التقيت بهما، كان لوران قد انتهى تقريبًا من رسومات الكتاب في المشهد الذي تصل فيه الألعاب الأولمبية إلى سيليستفيل وتقع ابنة بابار في حب أحد الرياضيين، مما أدى إلى وجود حفل زفاف. كانت فيليس قد كتبت مسودة القصة وكان لوران يمطرها بأسئلة حول كل شيء، من عدد الطيور التي سيحتاجها رفع زوج من الأفيال في عربة، إلى التعبير المرسوم على وجه فتاة ليعبر عن الذهول. قالت لي فيليس: «لم أكن أمزح حول القدرة على الوصول على مدار الأربع وعشرين ساعة». وتابعت: «أعتقد أن من بين الأشياء التي تحدث وأنت تتقدم في الحياة هو أنك تريد نوعًا ما أن تصبح الأشياء أقل انتظامًا، مع الالتزام الشكلي بالذهاب إلى محرر. إنها رغبة غير واقعية. تحتاج فقط إلى شخص يمكنك التحدث إليه طوال الوقت».

تمتع عالما النفس دانييل كانيمان وعاموس تفرسكي أيضًا بقدرة مفتوحة على الوصول إلى بعضهما البعض. لقد قضيا الكثير من الوقت معًا حتى وصف ابن تفرسكي البالغ من العمر خمسة عشر شهرًا مهنة والده بقوله: «أبي يتحدث مع داني». لقد شكلّا توأمًا كما يقول كانيمان. لكن هذه التوأمة ازدهرت مع الوقت الوفير الذي يقضيانه معًا أو بعيدًا عن بعضهما. يقول كانيمان: «كان عاموس شخصًا ليليًا، وكنت صباحيًا، ما جعل أنه من الطبيعي بالنسبة لنا أن نلتقي لتناول الغداء وقضاء فترة طويلة بعد الظهر معًا مع تبقي وقت يكفي للاعتناء بأمورنا المنفصلة. لقد أمضينا ساعات في التحدث كل يوم». وكذلك أمضيا ساعات كل يوم دون أن تحدث. يقول كانيمان إن كل منهما يعرف عقل الآخر وكذلك عقله هو، ولكن «بشكل ما ظللنا نفاجئ بعضنا البعض».

وابتداءً من عام ١٩٧١، نشر كانيمان وتفيرسكي سلسلة من الأوراق التي تتحدى وجهات النظر القديمة حول كيفية تكوين الناس للآراء وكيفية اتخاذ القرارات، مما يدل على أن الحكم الإنساني غالبًا ما يتعارض مع ما يتوقعه النموذج العقلاني. لقد أسسا مجالًا جديدًا من مجالات الدراسة، والاقتصاد السلوكي، وتألقت مسيرتهما المهنية.

لكن العلاقة التي عززتها المسافة في الأصل غرقت في النهاية تحت تأثير نفس العامل. ففي عام ١٩٧٨ شغل كانيمان وظيفة في جامعة كولومبيا البريطانية في فانكوفر، وذهب تفرسكي إلى ستانفورد في بالو ألتو بكاليفورنيا. ورغم أنهما قضيا عطلة نهاية الأسبوع الثاني من كل شهر معًا، وتحدثا على الهاتف عدة مرات يوميًا لساعات أحيانًا، فإن التعاون كان ضعيفًا في نهاية المطاف. يقول كانيمان: «لقد فشلنا تمامًا في تقدير مدى اعتماد تفاعلنا الناجح بشكل أساسي على وجودنا معًا عند ولادة كل فكرة مهمة، وعلى رفضنا لأي تقسيم رسمي للعمل، وعلى الصبر اللانهائي الذي أصبح ترفًا

عندما لم يصبح بإمكاننا سوى اللقاء بشكل دوري فقط».

بفضل المسافة أيضًا تيسرت قدرة لينون ومكارتني على الحفاظ على قدرتهما على مفاجأة بعضهما البعض. في أيام الجولات المحمومة كانت فرقة البيتلز عمليًا تعيش معًا، وكان القرب مناسبًا لهم. لقد حضّروا جميع أنواع المخططات لمخيمات الفرقة، من جزيرة يونانية يشترونها معًا، أو قرية إنجليزية كاملة مع مساحة خضراء مشتركة ومنازل على الجوانب الأربعة. يقول رينجو: «كان كل واحد منا سيأخذ جانبًا».

لكنهم في منتصف الستينيات، عاشوا انفصالًا حرجًا كذلك، فقد انتقل جون ليقيم في عقار في ضاحية من ضواحي لندن الغنية التي تسمى ويبريدج، وأقام بول بمنزله في ناحية سانت جون وود من لندن، على بعد ما يقرب من ساعة بالسيارة. وعلى الرغم من أنهما استمرا في الاجتماع في جلسات كتابة منتظمة، إلا أن حياتهما في الخارج كانت واضحة الاختلاف، حيث أمضى بول مزيدًا من الوقت في الاستوديو، وحاول فهم أداء جون كيج، وتجول في معرض Indica Gallery الذي ساهم في تمويله، وعرض أفلامه التجريدية الصغيرة على مايكل أنطونيوني، والتي وصفها بول أنها «رائعة للغاية حقًا». أما جون فأمضى وقتًا متزايدًا في المنزل، جالسًا في مساحة الجلوس بمطبخه ليتناول مخدر LSD أمام التلفاز.

يشبه الكفاح من أجل الحصول على مساحة أحيانًا الحرب البرية، حيث يجب الدفاع عن كل شبر من الأرض. تمتع صديقي آدم غودهارت، أثناء كتابته لدراسته الشهيرة حول أصول الحرب الأهلية المسماة «١٨٦١»، بحظ سعيد للعيش بالقرب من الكاتب الأسطوري ريتشارد بن كريمر. لقد أخبرني آدم أن ريتشارد قدم له أكثر من مرة هذه النصيحة: «لا تخف أبدًا من أن تكون شخصًا كريهًا»، وهو يعني: قل لا، وتجاهل المكالمات الهاتفية، كن صلبا وأفعل ما يتوجب عليك فعله.

سيجد المبدعون الآخرون أن الحيلة ليست في قول لا، بقدر ما هي في قياس التوازن بين التغذية الاجتماعية والسعي نحو العزلة. كما رأينا، إن التواجد في نفس الغرفة مع شخص آخر ينقل كمية هائلة من البيانات تتجاوز اللغة بكثير، بل وحتى تتجاوز الإدراك الواعي. السؤال الذي غالبا ما يظهر: إلى أي مدى ينبغي أن أستوعب؟ نحن نعيش في وقت مناسب بشكل خاص لهذا السؤال؛ لأن أنواعًا مختلفة من التكنولوجيا تجعل الوجود المادي والافتراضي أسهل من أي وقت مضى. المشكلة بالنسبة للثنائيات هي كيفية استخدام الأدوات. قابلت مرة ثنائيًا من المهندسين المعماريين وكانا يعملان على بعد ٥٤٠٠ ميل من بعضهما البعض. أبيغيل تورينو في سان فرانسيسكو، وشريكتها ستيفانيا كالوس في لندن. أخبرتني تورينو أنهما تتحدثان كل يوم عبر Skype، لكنهما لا تشغلان الكاميرات. بدون محادثات Skype اليومية، قد تصبحان أبعد من الازم،

لكن تشغيل الكاميرات يعد أقرب من اللازم.

قد يبدو أن المسافة المثلى تتناقض مع ضرورة الالتقاء لكن كليهما من الصفات الأساسية للثنائيات، التي تنطلق من الحاجة الإنسانية المتزامنة لكلٍ من الحميمية والاستقلالية. فهذا التوتر الأساسي معنا منذ أول لحظة في حياتنا. لذلك كتبت عالمة النفس إستير بيرل: «إن اعتمادنا البدني والعاطفي على والدينا يفوق مثيله عند أي من الكائنات الحية الأخرى من حيث الحجم والمدة. إنه اعتماد كامل، وحاجتنا للشعور بالأمان عميقة للغاية، بحيث أننا مستعدون لفعل أي شيء حتى لا نفقدهم». مع ذلك، خلال نمونا نحتاج إلى الزحف على أقدامنا، والوقف معتمدين على أقدامنا، واختيار اتجاهاتنا الخاصة. بحسب ما كتبت بيرل، فإن فن العيش هو «تحقيق التوازن بين رغبتنا الأساسية في التواصل، والرغبة في تجربة قوتنا الخاصة».

من الواضح إذن أن الاستقلال والحميمية يخدمان صحة الإنسان. لكن كيف يخدمان الإبداع؟ الجواب الشامل هو أن وقت الانفراد بالنفس ووقت التواصل الاجتماعي يؤديان كل على حدة إلى طرق مختلفة للتفكير. في حين يتميز كل وضع بفوائده المميزة، فإن السحر الحقيقي يحدث عندما يمكن تطبيقهما بالتناوب.

بشكل عام، تصبح لدينا إمكانية أكبر للوصول إلى اللاوعي عندما نكون بمفردنا، وإلى التفكير المتحرر الشارد التأملي. مثالٌ صارخ لتلك الحالة الذهنية هو النوم الذي طالما فُهم على أنه وقت خصب للإبداع. لقد كتب جون شتاينبيك في رواية «Sweet Thursday»: «من التجارب الشائعة، العثور في الصباح على حل المشكلة الصعبة التي واجهناها في المساء، بعد أن عملت لجنة النوم عليها». وقد أثبتت البحوث الأخيرة صحة هذا الكلام.

بشكل مباشر، جاءت العديد من الأفكار الشهيرة بدءًا من رؤية ديمتري مندليف للجدول الدوري وتكرار كيث ريتشاردز لـ «(لا أستطيع الحصول على أي رضى») خلال حالات النوم. الأكثر شيوعًا هو ظهور التقدمات المفاجئة خلال حالات الاسترخاء. يقول عالم النفس ميهالي كسيكسنتميهايلي: «عندما يُسأل الناس العاديون عبر جهاز النداء الإلكتروني في أوقات عشوائية من اليوم عن تقييمهم لمدى شعورهم بالإبداع، يميلون إلى الإبلاغ عن أعلى مستويات الإبداع خلال المشي أو القيادة أو السباحة. بمعنى أن ذلك يحدث عند الانخراط في نشاط نصف تلقائي يستحوذ على قدر معين من الانتباه، مع ترك بعضه حرًا بحيث يتمكن من التواصل مع الأفكار القابعة تحت عتبة الإرادة الواعية».

لكن الأفكار الجديدة التي تأتي إلينا أثناء النوم أو المشي تحتاج إلى اختبار وتصديق باستخدام طريقة تفكير أخرى. فقد كتب كسيكسنتميهايلي: «في وقت لاحق، بينما نحاول ملاءمتها مع «الحقيقة»، قد يظهر أن هذه الفكرة

الأصلية تافهةً وساذجةً. لذلك الكثير من العمل الشاق في التقييم والتوضيح يعد ضروريًا قبل قبول ومضات البصيرة الرائعة وتطبيقها أو رفضها وإلغاءها». قد يحتاج الشخص المبدع إلى تجربة ألف حل للعثور على حل واحد ناجح، ولا يتولد الألف حل إلا بالتفكير غير المقيد. أما التفكير التحليلي فيساعدنا على رؤية الحل الناجح.

يقول عالم النفس جريج فيست: «من العناصر الأساسية للإبداع، هو فصل توليد الأفكار عن تقييمها وتفصيلها. بالنسبة للعديد من المبدعين، من الأفضل تنفيذ مرحلة التوليد بشكل منفرد، إذ يميلون إلى أن تكون غير مكبوحة نسبيًا. وجود أشخاص آخرين يجذبك نحو حالة الاختبار الذهنية تلك. فأنت تشارك فكرة وترى إيماءة رأسٍ أو تجعُد جبين. ربما يأخذ شريكك الفكرة مثل عصا في سباق تناوب، وربما ً يضعها بعيدًا مثل لعبة مكسورة. وحتى لو لم يتفاعل، فلن يمكنك إلا تخصيص بعض الطاقة العقلية لتخيل ما يفكر فيه.

مع وجود مسافة كبيرة، تستطيع الثنائيات التنقل بين هذين الوضعين من الوجود والتفكير. تؤثر نفس الإيقاعات على جلسات العمل، حيث يمكن أن يتحرك شريكان بين توليد الأفكار واختبارها، وبين التركيز على المهمة والاسترخاء، وبين التأمل والاقتران. مثال جيد على ذلك حين كتب جون وبول أغنية «With a Little Help from My Friends»، وهي القصة التي افتتحت بها هذا الكتاب، عزفوا مع الكلمات، ثم اقتحموا الأغاني والقصص القديمة، ثم عادوا إلى الأغنية، ثم توقفوا لتناول الكعك، ثم عادوا مرة أخرى. جلساتهم كان دائمًا لديها هذه الصفة التوسعية، ولم يكن بها شعور بالاستعجال، وكان بها فراغات كثيرة.

وفي النهاية، شعروا أيضًا أن بإمكانهم اختيار الانفصال أو البقاء معًا كما يحلو لهم. يقول ماكرتني بعد أن توقفوا عن الخروج في جولات: «سنعمل معًا فقط إذا افتقدنا بعضنا البعض. وسيكون العمل عندئذ هواية. إنه لأمر جيد أن نفترق». وقد كتب موسيقى فيلم يسمى The Family Way، فيما ذهب لينون إلى إسبانيا للعب دور الجندي جريبويد في فيلم بعنوان «How I Won the War». يقول لينون: «حظيت بضحكات جيدة في الفيلم وبعض الألعاب الاحتكارية، لكن ذلك لم ينجح. لم أقابل أي شخص آخر أعجبني». بعد أن عادت الفرقة إلى العمل في نوفمبر ١٩٦٦ على ألبوم جديد، قال جون:» لم أكن مسرورًا برؤية الآخرين. بل جعلتني رؤيتهم أشعر بأنني طبيعي مرة أخرى».

***

١٦
«الرغبة في المفقود»

شبق المسافات

لعبارة «المسافة المثلى» دلالة مؤسفة على شيء ثابت ومستقر، ولكن بالنسبة للكثير من الثنائيات فإن المزيج الصحيح من الحميمية والمسافة هي عملية مستمرة ومتواصلة. . ولا تنبع تلك العملية من الوضوح المحيط بالمسافة، بل من الغموض وعدم اليقين. على عكس نموذجنا المبسط، لا يدور القمر حول الأرض. في الواقع، يتحرك القمر في سقوط حر مستمر نحو الأرض. وينشأ وهم المدار فقط لأن الأرض نفسها تتحرك باستمرار.

وبدلًا من كونها وضع محدد وثابت، المسافة المثلى تشبه أكثر الرقص. لذلك من الطبيعي أن يكون أدق مثال وجدته هو حالة جورج بالانشين وسوزان فاريل.

عندما تركناهما آخر مرة، كانا الصورة المثلى للالتقاء. وهو مثال ينطبق على لحظة مشى بالانشين على ركبتيه بعرض مسرح ولاية نيويورك في زي دون كيشوت، وعندما وضع رأسه في حضن فاريل، وعندما غسلت قدميه بشعرها؛ إذ كان مدى تفانيهما واضحًا. لقد كتب روبرت غوتليب: «كان من الواضح أنه كان يرقص، لا مع فاريل فحسب، بل من أجلها». ووقد وصفت فاريل نفسها أداءهما في حفل غالا بأنه «اكتمال روحي». وحين هربا لتناول القهوة والكعك، تاركين الحشود خلفهم في حفل الاستقبال، كان يدخلان إلى عالم خاص بهما.

في الأيام الأولى، كان سؤال المسافة الرئيسي بينهما حول مقدار الحماس الذي يمكن لهما شحنها به. وفقًا لنموذج توسع الذات لعالمي النفس آرثر وإلين آرون (الذي استكشفناه في الفصل السادس)، فإن فرحة بداية التواصل تأتي بعد شعور مبهج بأن عالم المرء يزداد حجمًا. هذا يشبه الحلم بوجود غرف لم تكن تعرفها من قبل داخل منزلك. مع قيام جورج بالانشين «بتصميم حياتها» على حد تعبير فاريل، يمكن أن تكون سوزان فاريل جزءًا من تاريخ يتضمن روسيا القيصرية وشركة Ballets Russes. وبفضل نشاط وطاعة وقوة طاقة ظاهرته البالغة تسعة عشر عامًا، استطاع بالانشين أن يعيد اكتشاف رقصاته الخاصة على خشبة المسرح، وبعدها إعادة اكتشاف الأماكن التي تردد عليها خلال حياته، مثل Le Cirque وRussian Tea Room، وDunkin' Donuts وفندق Tip Toe. كان عالمهما المشترك بحجمهما مجتمعين، وأكبر، وكانا يستمتعان به. لقد تناولا العشاء معًا في معظم الليالي، وعندما سافرا مع الشركة إلى باريس، كانا يمشيان طويلًا بصمت على طول نهر السين.

لكن سرعان ما بدئا في العثور على الحدود بينهما. أولًا، بدأت العلاقة في خلط الجوانب العملية بالشخصية، رغم أن ذلك كان ربما مصدرًا للإلهام والتوسع، إلا أن فاريل سرعان ما رأت المشكلة المحتملة. لقد كانت تحمل مشاعر «غرامية» تجاه بالانشين. حيث كتبت: «بدأت أحب الرجل». لكن ما النتيجة المتوقعة لذلك؟ لقد كانت كاثوليكية، وجادة في هذه الأمور، وكان هو متزوجًا من زوجته الرابعة الراقصة تانكيل لو كليرك التي أصبح نصفها الأسفل مشلولًا بسبب إصابتها بشلل الأطفال.

شعرت فاريل بالارتياح لإيمانه بأن حبهما -من ناحيته- تركز على العمل. لكن بالانشين تقدم نحو فاريل طالبًا المزيد والمزيد من وقتها، ومنتقلًا من مجرد التفاعل معها إلى السيطرة عليها أيضًا. لقد أوصلها إلى باب شقتها في المساء «لإيداعها»، وابتسم عند الكلمات التي تحمل معنيين. وعندما لم يكن معها كان يرسل صديقًا ليقوم بمرافقتها وحراستها، وعندما تجرأت على ارتداء الخاتم الذي أعطاه لها شاب أعجبت به، غضب بالانشين لدرجة أنها قطعت الاتصال مع طالب يديها ذاك.

كان لدى بالانشين تاريخ. لقد تزوج أربع مرات من راقصة الباليه الرئيسية في شركتها، وارتبط بنساء لأنهن سحرنه كميوزات (ذكرت بعض التقارير أن عددهن كان خمسة، مع حساب ألكسندرا دانيلوفا، على الرغم من أنهما لم يتزوجا بشكل قانوني). وليس من الواضح ما إذا كانت دوافعه رومانسية فقط، فقد قال: «إذا تزوجت من راقصة، فأنت تعرف دائمًا أين هي: تعمل في الاستوديو».

يحدث التوتر بين الرغبة والسيطرة عن مشكلة مألوفة. الرغبة التي تحثنا على محاولة القضاء على الفجوات. لكن الشوق نفسه، والشيء الذي نشتاق إليه، يعتمد على وجود الفجوات. يقول عالم النفس إستير بيرل: «للمحافظة على الحماس نحو الآخر، يجب أن تتواجد المساحة التي تفصل بين خليتين عصبيتين لنعبرها». وهو ما يصفه سيمون ويل بطريقة مختلفة قائلًا:» جميع رغباتنا متناقضة ... أريد أن يحبني الشخص الذي أحب. ومع ذلك، إذا كان مخلصًا لي تمامًا، يصبح وكأنه غير موجود بعد ذلك».

وتشير أن كارسون، الشاعرة والعالمة إلى أن ثمة كلمة تصف هذه المشكلة. وهي: الشبق.

يرتبط الشبق غالبًا بالجنس، فالتعريف المعجمي له يربطه بـ «الرغبة الجنسية وإثارتها». لكن الجنس هو فعل الارتباط الجسدي بشخص آخر بالإيلاج بين فاعل ومفعول به. الجنس هو الجماع، ويأتي في الإنجليزية من الجذر اللاتيني «copula»، الذي يعني «الرابط» أو «الصلة». أما الشبق فليس تحقيق اللهفة، بل اشتدادها.

يقول كارسون في كتابه «Eros the Bittersweet»: «تشير الكلمة اليونانية eros إلى

«الرغبة» و «النقص» و»الرغبة في مفقود». ويضيف: «يريد العاشق ما ليس لديه. من المستحيل بالنسبة له أن يحصل على ما يريد إذا لم يعد يريده، حالما يحصل عليه. وهذا أكثر من مجرد التلاعب بالألفاظ. فهناك معضلة داخل كلمة الشبق فكر فيها الكثير من المفكرين بشكل نقدي، بداية من سافو وإلى يومنا هذا. كذلك ناقشها أفلاطون كثيرًا، حيث تستكشف أربعة من حواراته ما يعنيه قوله أن الرغبة لا يمكن إلا أن تكون للمفقود، وليس ما في متناول اليد أو حاضرًا، وليس في حيازة الشخص أو في كيانه».

يوضح كارسون أنه موضوع متكرر في الأيقونات اليونانية كذلك، حيث كان الشعراء والرسامين يميلون إلى التركيز لا على اللحظة التي يفتح فيها العاشق ذراعيه، وإنما على «اللحظة التي يستدير الحبيب ويهرب». لذلك نجد أنه من المفردات الشبقية الثابتة للشعراء «pheugein» (‘الهرب’) وdiōkein (‘الملاحقة’).

كان فن جورج بالانشين مليئًا بالملاحقة والهرب. ولم تكن تلك مجرد سمة مفضلة، بل كان شاغلًا مركزيًا. لقد قال راقصه الرئيسي لفترة طويلة جاك دامبويس، «للكثير من أعماله علاقة بميوز، أو امرأة، أو مثال يحاول الرجل امتلاكه ولمسه والمرور عليها لفترة من حياته، ومحكوم عليه أن يخسره، بل من الضروري أن يخسره، وإلا فلن يكون هناك أي جهد لتحقيق أي شيء أفضل بعد تحقيق ما كنت تحلم به. يجب ألا تُحقق ذلك. يجب ألا تمتلكه».

كان دامبويس يتحدث عن الوظيفة الأساسية للميوز: أن تكون كائنًا من الإلهام والرغبة التي تصل إلى أرواحنا ونفوسنا، والتي تستدعي وتجذب وتنتزع بلطف ذلك المزيج الغريب بين الحنان والحماس. كانت الميوزات اليونانية ألهة؛ لذلك كن يستطيعن دائمًا التهرب من قبضة البشر، وبالتالي الحفاظ على قواهن. أما الميوزات الأخريات كبياتريس الخاصة بدانتي ولورا الخاصة ببترارك، فقد وصلن لحالات أسطورية مماثلة في عيون الفنانين عن طريق الموت في سن صغير.

لكن بالنسبة للكثير من البشر الذين صوروا في التاريخ باعتبارهم ميوزات للفنانين وأغلبهم من النساء، هناك مشكلة رائعة تطرح نفسها: كيف تكون جسدًا وروحًا في آن واحد. تقول فرانسين بروس في كتاب «The Lives of the Muses»: «كم من الشجاعة وسعة الحيلة تمتلك الميوزات لتحقيق التوازن، عامًا بعد عام، على السلك العالي المضطرب الذي تتطلبه مهنتها، وأن تتنقل على حبل مشدود بين ما هو وشيك وما هو غائب، وأن تكون في وقت واحد متاحة وبعيدة المنال، وموجودة دائمًا في ذهن الفنان وفي نفس الوقت بعيد بما فيه الكفاية لترك فجوة تتحرك فيها موضوعات الميوزات المتفانية إلى قذف أشياء تحفيزية وشعائرية: أي أعمال فنية».

في علم النفس، تُستخدم كلمة صناعة الفن كتعبير عن رغبة معينة، وهي التسامي، وينطبق ذلكِ على أي وقت تجد فيه العاطفة منفذًا غير مباشر. ففي

فيلم «Bright Star» من تأليف جين كامبيون، الذي يروي قصة جون كيتس وفاني براون، يظهرهما أحد المشاهد على جانبين متقابلين من جدار واحد حيث تقف واضعة خدها عليه، ويضع هو يده عليه من الجانب الآخر. لأنهما كانا غير متزوجان، كان هذه هي أقرب حميمية جسدية يُسمح لهما بها. وكان شعره أغنية حب تتجاوز جدران هذا القيد.

مثل فاريل وبالانشين ديناميكية مماثلة. كانت علاقتهما جسدية وشبقية للغاية، لكنها لم تكن جنسية. كانت لغتهما لغة جسدية. لقد جعلها في الوضع الذي يريد، وأجابت هي على أسئلته بجسدها. كتبت جوان أكوسيلا: قبل فاريل، كان عمل بالانشين معروفًا بكلاسيكيته. ومعها، اصطبغ «بإثارة jazz،baby»، محاطًا بتوق روحي، وهي مراحل مليئة بـ «الملائكة والغجريات والرؤى والاعترافات». وتُظهر صورة من هذه السنوات بالانشين وهو يلعب دور الراقص الذي سيؤديه آرثر ميتشل. يواجه بلانشين وفاريل بعضهما البعض، وتمتد ساقه اليسرى بين ركبتيها. كل أوجه البعد بينهما، وكل أوجه القرب، جسدت الحرارة هناك.

تقول فاريل إنهما لم يمارسا الجنس.

ومع ذلك كان عملهما كما قالت في فيلم Elusive Muse، «جسديًا للغاية وممتعًا للغاية». وتابعت بابتسامة: «بالتأكيد لم تكن تلك الطريقة الأرثوذكسية لإقامة علاقة. لكنها كانت أكثر عاطفية وأكثر حبًا وأكثر «أكثر» من معظم العلاقات». وبعد ضحكة أضافت:» كانت رائعةً. لقد قضينا وقتًا رائعًا». على مدى ست سنوات، عملت فاريل مع بالانشين بشكل رائع عبر المسافة بينهما. في حلقة Jewels عام ١٩٦٧، رقصت فاريل في الدور الرئيسي في الجزء المسمى «Diamonds»، ووجدت في رقصة الباليه الثنائية الأخيرة «مزيجًا رائعًا من النصر والاستسلام بيني وبين جاك، للقيادة والمتابعة، والرفع والاستلام».

لكن إذا علم عمله أن البطل يجب أن يفقد مثاله، فإن بالانشين لم يكن بهذه الحكمة. غالبًا ما يعرف الفن أكثر مما يعرف الفنان. قد يكون ذلك لأن في كل مبدع ثمة طفل يريد تحدي كل الحدود، لكنه ينزلق فحسب إلى تلك الأماكن التي ستكون الحدود فيها ظاهرة بدرجة أشد. لذلك كتبت آن كارسون: «يبدأ الأطفال في الإبصار من خلال ملاحظة حواف الأشياء. كيف يعرفون أن الحافة حافة؟ من خلال الرغبة الشديدة في تكون كذلك».

لطالما كان نمط بالانشين واضحًا. بينما منح النساء السلطة على خشبة المسرح، ركز في حياته على راقصات الباليه الصغيرات وركز عمله عليهن (هذه هي لغة الباليه، بصيغتها الاستفزازية). وغالبا ما تزوجهن، ثم انتقل إلى الهدف التالي.

كان الأمر مبهرًا، فحينما رفضت فاريل -البالغة من العمر ٢١ عامًا فقط وقت إقامة Jewels- أن يرقص الأستاذ، لم يكن ذلك لأنها أرادت أن تدفعه بعيدًا، بل

لأنها أرادت أن تبقيه قريبًا. إذ لم تشعر بالقلق عند الاتصال بنفس القدر الذي شعرت به حين بحثت عن الاتصال الذي يتطلب مساحة. لقد شعرت بخيبة أمل من مقال نُشر في مجلة Newsweek وصفها بأنها «ليست الأولى بل الثانية» بين راقصات بالانشين الصغيرات. حيث يقول المقال: «تعد فاريل الرائعة الحلقة الأحدث ضمن سلسلة من أربعين عامًا من ناصعات البياض والتي تشمل: دانلوفا، وجيفا، وزورينا، وتالشيف، وتاناكيل لو كوير».

تقول فاريل: «أكره أن أكون ضمن قائمة، أيًا كان صاحبها».

كانت ثقة فاريل مبهرةً، بالنظر إلى مقدار ما تتلقاه من حماية. لم يكن لديها أصدقاء حقيقيون ولا هوايات حقيقة. عاشت مع أمها وأختها، ولم تكن لها حياة خارج شركة بالانشين. لكنها لم تنكمش. ومع الرغبة في المزيد من بالانشين، أصرت فاريل على أخذ الأقل. وهو ما أنتج وضعًا يشبه التأرجح؛ لأن رد فعل بالانشين كان الاندفاع نحوها بقوة أكبر. في خريف عام ١٩٦٧ ذكرت صحيفة Chicago Sun Times، ربما بتصريح من بالانشين، أن الاثنين سوف يتزوجان «بعد فترة قصيرة». بعد فترة قصيرة من ذلك كتبت فاريل: «قررت مرة أخرى أن أضع مسافة بين جورج وبين نفسي». وهو ما لم يكن سهلًا. عندما أخبرته أنه لا ينبغي عليهما تناول العشاء معًا كل ليلة، سرعان ما انخفض وزنه كثيرًا، لدرجة أن أحد موظفي الشركة حثها على العودة إلى جانبه وفعل كل ما يتطلبه الأمر لجعله سعيدًا. بل إن أحد الراقصين قال لها: «لما لا تنامين معه؟! هل هذا أمر جلل؟!» .

لقد فكرت بالفعل في الزواج منه، وكتبت: «كان ذلك ليمنح جورج ما ظن أنه بحاجة إليه». لكنني اعتقدت أيضًا أن «علاقتنا الفريدة ... قد لا تتحمل الإتمام. للجانب الجسدي من الحب أهمية أساسية بالنسبة للكثير من الناس، لكن ليس بالنسبة إلينا. كان تفاعلنا جسديًا، لكن في شكل رقص». وحسبما كتبت في مذكراتها، فقد رقصت كما لو أن حياتها متوقفة على ذلك. تقول: «الرقص كان حجر الأساس: الحجر الذي سيدعمني أو سيقضي علي».

على طول الخط كانت دوافع فاريل تتمثل في خلق أفضل ظروف العمل. وعلى عكس الميوزات التقليدية التي انحصر دورها في إلهام السيد والبقاء بشكل يشبه الشبح، أرادت أن تكون متجسدة بشكل كامل، وأن تشارك في كتابة القصة من موضع الاحترام والإذعان، مع تقاسم السلطة في نفس الوقت. الجهد الذي يسعي لرعاية القوة الشخصية بهذا الشكل، لا يحتاج لأن يكون تحديا للشراكة.

لكن ليس من السهل دفع شخص ما بعيدًا من أجل الحفاظ عليه قريبًا. من مكانها المضطرب ذاك، أقامت فاريل صداقة مع راقص أصغر منها بعامين، وصفته في مذكراتها بأنه «فتى لطيف وهادئ»، يدعى بول ميجيا، وعندما اعترف لها بأنه يحبها وجدت نفسها في أزمة. فرفضه يعني استسلاما كريها

لبالانشين، لكن الارتباط به يعني المخاطرة بإغضاب الأستاذ. لقد شعرت بيأس شديد دفعها للتفكير في الانتحار. وفيما أمضت المزيد من الوقت مع ميجيا، بدأ بالانشين في معاملتها بشكل بارد، حتى أن والدتها أخبرتها أن عليها منح الرجل العظيم ما أراده، وعندما لم تطعها ابنتها، امتنعت عن التحدث معها. انتقلت فاريل إلى شقتها الخاصة حيث بقيت خائفة ووحيدة، ووجدت أن ميجيا أصبح الآن صديقها الوحيد. بعد فترة قصيرة، وافقت على الزواج منه. في هذا الوقت كان بالانشين الذي انفصل عن زوجته قبل أسبوعين، في هامبورغ بألمانيا، وقد سافر وفد من الشركة إلى هناك ليطلبوا منه التحرك.

حتى بعد الزواج أملت فاريل أن تجمعها علاقة ببالانشين تحفظ عملهما معًا، حيث تكون لها حياة خاصة بها، وتكون لبالانشين حياة خاصة به، وتكون ثمة أرضية مشتركة يجتمعان عليها. لكن بالانشين تصرف وكأنه عاشق رفضته عشيقته، أو كأنه طفل عنيد، أو ربما تصرف كمشغل حكيم يأمل في استخدام السلطة المتبقية له في فرض النتائج التي يريدها مرة أخرى. لم يكن لفاريل بديلة من قبل، وإذا كانت غير قادرة على الرقص في أي وقتٍ، كان العرض ليتوقف، لكن الآن طُلب منها أن تعلم دورها في عرض «Diamonds» لأخرى. مع تزايد المسافة بينها وبين الأستاذ حيث استدار بعيدًا كلما عبرا المدخل، عرضت عليه الرحيل عن الشركة فأجاب بالانشين: «لا يا عزيزتي. لكن ربما يجدر ببول المغادرة».

كان تحكم بالانشين في وظيفة زوج فاريل هي القشة التي قسمت ظهر شراكتهما. في ٨ مايو ١٩٦٩، وبعد شهرين ونصف من زواج فاريل وميجيا، كان من المفترض أن تقدم فرقة New York City Ballet عرض «Symphony in C» لكن الراقص انسحب في اللحظة الأخيرة من الدور الذي أداه ميجيا كثيرًا، وعندما اختار بالانشين شخصًا أقل اعتيادا على الدور بكثير أرسلت إليه فاريل برسالة تحذره من أنه إذا لم يرقص ميجيا في تلك الليلة، فسيستقيل هما الاثنين من الشركة، واتجهت إلى غرف تبديل الملابس المخصصة لها مبكرًا وبدأت في وضع مستحضرات التجميل. بعدها بقليل طُرق الباب، ودخلت مديرة الأزياء وقالت باكيةً فيما لملمت أزيائها: «سوزان! لن ترقصي الليلة».

بهذه البساطة، أُرسلت إلى المنفى.

تبدو المسافة في بعض الأحيان توبيخًا. وقد تكون كذلك. من منافع مراقبة تلك الثنائيات بنظرة ارتدادية، هو أننا نستطيع في كثير من الأحيان أن نرى دورة حياة مسيرتهم المهنية بأكملها، لكن عندما ترى أنت حياتك بعينيك وهي تحدث الآن، فلا يمكنك معرفة ما ستؤول إليه نهاية القصة.

في عام ١٩٨٩، وبعد ١٧ عامًا من العروض مع فرقة E Street، توصل بروس سبرينغستين إلى قناعة بأنهم: «أصبحوا روتينيين»، وأن «العلاقات أصبحت مِعكرة بفعل الاعتماد المتبادل أو أيًا يكن». لذا جلس في إحدى الأيام ودعا

أعضاء الفرقة واحدًا تلو الآخر. كان كلارنس كليمونس في جولة في اليابان مع فرقة رينغو ستار التي أطلق عليها «All،Starr Band». وكما يتذكر كليمونس حوارهما، فقد حيا بعضهما بالطريقة المعتادة «مرحبًا أيها الرجل الضخم!» .. «مرحبًا أيها الرئيس». ثم قال سبرينغستين: «حسنًا. كل شيءٍ انتهى».

تصور كليمونس أنه عنى جولة رينغو، وأنه يحتاج إلى العودة والانكباب على العمل، فقال إنه سيعود إلى الوطن ويتواصل معه بأسرع وقتٍ ممكن.

فقال بروس: «لا، لا، لا». وعقب: «سأحل الفرقة». وفقًا لبيتر أميس كارلن كاتب سيرة سبرينغستين، فيما تحدث بروس: «تناوبت على كليمونس المفاجأة والحزن مع إلحاح مفاجئ على تحويل غرفته في الفندق إلى كومة من الحطام. سنوات كثيرة قضاها في الترحال، وتضحيات كثيرة، وآلاف الساعات التي أمضاها في انتظار أن يسمع بروس الصوت الصحيح من مكبر صوت أستديو التسجيل. «وكل ما يدور في بالي: «كل ذلك من أجل هذا؟! كرست حياتي بأكملها لهذه الفرقة، وهذا الوضع، وهذا الرجل، وكل ما آمن به، ثم تأتيني وأنا خارج البلاد مكالمة هاتف لعينة؟!».

بنفس حالة كليمونس، كان سوزان فاريل متحيرة في سعيها للعثور على نفسها بنفسها. كانت المشكلة هنا أكثر من عاطفية وفنية. إذ لم تكن تعرف ما إذا كان بإمكانها دعم نفسها، وكان مستقبلها كراقصة مظلمًا، فأي شركة توظفها ستخاطر بإغضاب بالانشين. و تدريبها كان بشكل حازم على نهج بالانشين المحدد، لدرجة أنه كان من غير الواضح ما إذا كان بإمكانها حتى التوافق مع أي مكان آخر. وكان عمرها ٢٣ سنة.

استئجرت هي وميجيا مكانًا رخيصًا ليتدربا فيه. وفي مدرسة ثانوية محلية، أديا دورًا صممه ميجيا. وفي النهاية، انتقلا للعيش في المنطقة الشمالية من مدينة نيويورك. ثم اتصل بها موريس بيغارت، مدير إحدى شركات الرقص في بلجيكا وعرض عليها توظيف كليهما. تقول جوان أكوسيلا: «لم يكن عمل بيغارت يشبه الباليه تمامًا، بل كان أشبه بمسرح وسائط متعددة متهور. لقد شعر العديد من عاشقي بالانشين كما لو أن فاريل هربت مع شابٍ على دراجة نارية».

مع استمرار المنفى، أصبح منفًا موفقًا. فقد شعرت فاريل بأن الغرابة التامة للبيئة المحيطة بها، سمحت لها بالتكيف معها دون التخلي عن هويتها الأساسية. لقد كتبت: «على الرغم من أنني غيرت ولائي. لم أنسِ مَن كان مَن أو ماذا كان ماذا من الناحية الفنية». لم تتوقف في اعتبار نفسها راقصة بالانشين، ومن فرط انبهار بيغارت بحظه (حيث قال لم يقدم لي أحد مثل ما قدمت لي هي. لقد كانت كالكمان «تخرج الموسيقي من جسدها»)، لكن لم يشعر يومًا أن بإمكانه نسبها إلى نفسه، وقال: لقد كانت «ابنة بالانشين الروحية».

خلال سنواتها البلجيكية، كبرت تلك الابنة بطرق عديدة. فقد أصبح لديها رئيس

جديد يمكنها أن تتعامل معه من موضع سلطة مسبقة. وأصبح لديها مساحة جديدة تلعب فيها، وزوج يمكن أن تكون معه بحرية. وقالت فاريل إنها أحبت على وجه الخصوص تسجيل الوصول في الفنادق وطلب سرير مزدوج .

من جهة بالانشين، فبعد مغادرة فاريل، كان محطمًا. واستغرق سنة كاملة لينتج عمله التالي، وكان عرض باليه يدعى «Who Cares?». ثم اعتلى المسرح في عام ١٩٧٢ ضمن حفل لإحياء ذكرى الموسيقار إيغور سترافينسكي، شريك رئيسي آخر والذي توفى قبلها بعام. وقد صقل هذان العرضان سمعة بالانشين الممتازة ودفعته للاستمرار.

لقد اقترحت فاريل عدة اقتراحات على بالانشين على مدار تلك السنوات، لكنه لم يرد عليها. في ١٩٧٤، وبعد خمس سنوات من انفصالهما ذهبت لحضور حفل فرقة New York City Ballet في مقره الصيفي بساراتوجا سبيرنجز في نيويورك. بعد الحفل أرسلت إلى بالانشين أقصر خطاب كتبته في حياتها:

عزيزي جورج،

بقدر روعة مشاهدة عرضك، سيكون من الأروع أن أرقص فيه. هل هذا ممكن؟

بكل الحب، سوزي

نسقت مساعدة بالانشين بعد ذلك اجتماعين خلال مرور فاريل بمدينة نيويورك في طريقها إلى بروكسل. تعانقا، وفتحا زجاجة نبيذ، وحسبما تتذكر فاريل «كان الأمر أشبه بـ: حسنًا هلا بدأنا العمل؟».

اختارها بالانشين ضمن فرقة عرض Symphony in C، العرض الذي كان من المفترض أن ترقص ضمنه في الليلة التي غادرت فيها الشركة. وفي غرفة ارتداء ملابس فاريل، وضعتها صوفي بورميل في نفس التنورة المنفوشة البيضاء التي كانت قد أخذتها منها قبل ست سنوات. لكن الأمور تغيرت. وظهر توتر جديد أكثر قوة وأكثر موثوقية بينهما، وسمح لهما بنوع جديد من القرب. فلم تعد «أميرته المرمرية» (وهي كلمة بالانشين) أو «الفتاة البتول التي ترتدي الأبيض» (كلمات فاريل). في عرض بالانشين الجديد الأول الذي جُعل لها (باسم Tzigane)، كانت فاريل قد أصبحت غجريةً، حيث وصفها توني بينتلي، الذي شارك في كتابة مذكرات فاريل، «امرأة ناضجة ومثيرة ومغرية. كانت امرأة قوية ومنفردة، ولم تعد طفلة بعد الآن». وبدلًا من جعلها ترتدي اللون الأبيض التقليدي، جعلها ترتدي تنورة مصنوعة من أشرطة ممزقة من الأحمر والذهبي والأسود. حتى الرقصات القديمة دبت فيها أشكال جديدة من الحياة. لقد كتبت أرلين كروس في صحيفة New Yorker في ١٩٧٥: «هناك جوهر أكبر في Diamonds الآن مما كان موجودا في الأيام التي أدتها فاريل فيها لأول مرة. في الماضي، كانت أبرد وأجوف شكل من أشكال التجريد مع حاشية وقحة من الازدراء في

دور الراقصة. ومع عودة فاريل التي أصبحت راقصة مختلفة وثرية بشكل لا يمكن تصوره، اكتشفت أنها قوية كما كانت قوية من قبل، لكنها الآن تتحمل مسؤولية تدفق القوة، فهي لا تطلق النار بعيدًا وحسب، وفيما بدت لي في السابق وكأنها قوة مطلقة طائشة، أصبحت الآن حيوية، وعذبة، وزاخرة بالألوان».

عندما استأنف الاثنان عملهما معًا، اعتذر جورج بالانشين لفاريل لأنه كان أقوى من اللازم، حيث قالت إنها تعتقد أنه كان «اعترافًا». وتتذكر أنه قال: «لم يكن ذلك صائبًا. كنت رجلًا كبيرًا. لم يكن من المفترض بي أن أفكر فيكِ بهذه الطريقة. كان ينبغي لك أخذ حريتك، كان ينبغي أن تتزوجي».

لقد رفضت قبول هذا الاعتذار، لكن قوة اتفاقهما الجديد كانت ملحوظة على المسرح. فلطالما قدَّس بالانشين النساء، ومنحهن بعض السلطة، لكنه قوّضهن أيضًا. والآن، لديه امرأة قوية بحق ترقص من أجله. تقول كروس: «بالتأكيد، استقلالية راقصة الباليه مجرد وهم، ولكن فاريل هي الشكل الأكثر تطرفًا لهذا الوهم حتى الآن، وهو ما يجعل Diamonds مسرحيةً مشوقةً عن أكثر النساء حرية على قيد الحياة».

كانت المصالحة تبعث على الراحة، مثلما كانت مشاهدة سبرنغستين يعود إلى المسرح مع فرقة E Street وكلارينس كليمونس في ١٩٩٩. ومع ذلك، كانت ثمة مسحة من الكآبة في التعرف على أن ثمة مساحة في الفن والحياة لا يمكن تجاوزها، والتي تعتمد، عند فاريل وبالانشين، أو بروس و»الرجل الكبير»، أو أي ثنائي مبدع، على الانفصال. فمن بين المراحل الشائعة في دورة حياة الثنائيات، مرحلة الوصول إلى الإذعان لهذه الحقيقة. خلال تعاون مارينا أبراموفيتش وأولاي المبكر، صرخا في وجه بعضهما البعض، واصطدما بعضهما البعض، وألصقا فميهما ببعضهما وتنفسا من زفير بعضهما البعض لدرجة قاربت على الاختناق. لكن العمل المميز في حياتهما اللاحقة كان Nightsea Crossing، الذي جلسا فيه على طرفي طاولة واحدة، بلا صوتٍ أو حراك من أول يوم المعرض إلى آخره، دون طعام أو شراب لمدة ٢٤ ساعة. وقد أديا ذلك العرض لمدة ٩٠ يومًا غير متتالين، وفي إحدى المرات أدوه على مدى ٦٠ يومًا متواصلًا.

قاوم فينسنت فان جوخ وحارب المسافة بينه وبين أخيه أيضًا، لكنه أذعن في النهاية. ففي سن المراهقة والعشرينيات من عمره، اشتاق فينسنت لثيو باستمرار، واعتبر الحدود بينهما مثل قفص للطيور. وانتقل بسلاسة كبيرة بين «أنا» و»نحن»، لدرجة أنه بدا في حيرة حول الفرق. فكان في بعض الأحيان يقطر شاعريةً، ويدعوا نفسه وثيو «رفاق الرحلة». وأحيان أخرى، كان يشعر بالمرارة، ويخبر ثيو أنه إذا كان ينتقص من الأموال، فقد «يقطع رقبته».

وبعد عامين من العيش في باريس، حيث كان فينسنت يطرح أخاه أرضًا كالثور، قرر أن يتجه جنوبًا، وطلب من الرسام إميل برنارد مساعدته في ترتيب الاستوديو القديم الخاص به في شقة ثيو «حتى يشعر أخي وكأنني ما زلت هنا». وبمجرد وصوله إلى آرل، بدأ على الفور في الاشتياق إليه مرة أخرى. حيث كتب لثيرو في فبراير ١٨٨٨: «أثناء الرحلة، فكرت فيك كثيرًا بقدر ما فكرت في الريف الجديد الذي رأيته. لكنني أخبر نفسي أنك ربما تأتي إلى هنا كثيرًا بنفسك لاحقًا».

يقول جورج هاو كولت: «قد تكون هذه هي معضلة حياة فنسنت. فهو يتوق إلى العائلة والصداقة والمجتمع، لكنه لم يكن قادرًا من ناحية المزاج على التواصل مع الناس». في آرل، حلم بمجتمع من الرسامين، يضمه ويضم ثيو باعتبارهما أول مقيمين فيه، ثم بدأ ينظر إلى الرسام بول غوغان بصفته «الكاهن الأعلى» لدير الفن. واقتناعًا منه بأن التلاميذ سيتبعون ذلك، اشترى فينسنت اثني عشر كرسيًا ليوضعوا في المنزل المكون من ثلاث غرف، والذي حضر إليه غوغان وتقاسمه معه، استجابةً لدعوات فينسنت، وخضوعًا لحاجته الشخصية إلى مال ثيو.

كان فينسنت يحلم بعلاقات تشبه المصافحة بالأيدي، لكن علاقاته غالبًا ما أدت إلى تبادل اللكمات. فبعد سبعة أسابيع من التجربة، أخبر غوغان ثيو أنه من «الضروري للغاية» أن يغادر. وجاءت هذه الخسارة لفنسنت في نفس الوقت الذي كانت فيه أخبار ثيو الرومانسية الرائعة. فبحلول ٢١ ديسمبر ١٨٨٨، كان مرتبطًا وفي طريقه إلى الزواج. وكتب بذلك إلى والدته وأخته على الفور، وقد تلقى فينسنت أيضًا الخبر بحلول ٢٣ ديسمبر ١٨٨٨. في تلك الليلة، تشاجر مع غوغان، ثم قطع جزءًا من أذنه اليسرى وتركها في صندوق من أجل فتاة بيت دعارة.

طلب فينسنت اللجوء إلى المصحة بعد ذلك، ويبدو أنه كان قد أُلهم في ذلك الوقت، بأنه ليس فقط يتعرض لنوبات من الجنون، بل وأنه كان منفصلًا بشكل كبير، وسفينته تبحر في بحار شاسعة وعاصفة. في رسالته تسلل اعتراف بثيو كرجل مستقل. حتى أنه بدأ في الحديث عن علاقتهما كشيء في الماضي، فكتب لثيو: «لم يضع اللطف الذي قدمته لي؛ لأنه كان لديك، وما يزال لديك إلى الآن ... لكن انقل هذه العاطفة إلى زوجتك قدر الإمكان».

وكما تزامن تهيج فينست الذي أدى إلى قطع أذنه مع خطبة ثيو، فقد انهار في وقت قريب من حفل زفاف ثيو، وعند ولادة طفله. مع ذلك، فقد امتلأت أعماله التي تخللت انهيارات الجنون الغامض التي أصابته، بذهن صافٍ. وربما كان أساه العقلي وفوقاته الإبداعية ينطلقان من شعور بالطريقة الحقيقة الوحيدة التي استطاع بها الوصول إلى الآخرين: من خلال عمله. من وراء نافذته في مصحته ببلدية سان ريمي دي بروفانس، وجد عناصر من المشهد الذي

سيصبح «دي ستريناخت» (ليلة النجوم)، حيث شجر السرو شاهق الطول الذي تعلوه سماء ونجوم دوارة.

اشتاق فنسنت إلى رفقة الآخرين أصفها بأنها «طوباوية». وهذه هي الكلمات المثالية التي نختم بها دراستنا للمسافة. وهي كلمة مشتقة في الإنجليزية من جذر يوناني بمعني «جيد»، وتشي بالطبع إلى مكان مرغوب أو مثالي. لكن في الحقيقة، كان الاستخدام الأول لـ «يوتوبيا» (أو المدينة الفاضلة) في كتاب Utopia لسير توماس مور الذي نُشر في ١٥١٦، وعنت العكس، حيث صاغ الكلمة بحيث تحمل معنى النفي دون تغيير في نطقها (أبدل eu بـ oὐ بمعنى «Not» أو ليس)، حيث كانت الكلمة الأصلية تعنى «لا مكان». وهو بذلك يلمح إلى فكرة المثالية التي لا يمكن أن تكون موجودة أبدًا.

وبالمثل، فإن العلاقة الحميمة الإبداعية هي المثال المقدس الذي نسعى إليه ونلتمسه، لكن لا نناله أبدًا. فحركة إيميلي ديكنسون الهادئة والحاسمة للحفاظ على انفصالها والتواصل عبر مساحات بعيدة، تتناقض تمامًا مع مسار فان جوخ الغريب والقذر. لقد كانت قطة بالكامل، تتهرب بشراسة، وتقوس ظهرها. وكان هو كالكلاب تمامًا، مقيد بمناطق تجعله محظورًا، ويتذمر عند وضعه في قفصه.

مع ذلك، عاش كلاهما أقصى حد من التناقض الإنساني الأساسي، حيث تتزامن الحميمية مع الانفصال والمعضلة الإبداعية الأساسية، حيث يأتي التعبير، على الأقل إلى حد ما، من الإحباط. عندما صنع لوحة نجوم السماء، كان فينسنت فان جوخ في السادسة والثلاثين من عمره ووحيدًا بشكل لا يوصف، وما فعله في هذه الوحدة كان الرسم والكتابة وإرسال لوحاته ورسائله إلى أخيه في الشمال، وهي رسائل يصفها آدم غوبنيك بأنها: تشكل «أطول وأدفأ وأكثر رواية يقظةً كُتبت عن حياة فنان من الداخل».

بعد قراءة الرسائل (والرد على الكثير منها)، كان ثيو يجمعها في مكتبه، كذلك خزَّن اللوحات تحت سريره وتحت الأريكة وتحت الخزانات، ورتبها وأعاد ترتيبها على جدرانه. تقول جوانا فان جوخ بونغر، زوجة ثيو: «في غرفة النوم ثمة «تفتح اللوز»، وفي غرفة الطعام فوق رف الموقد « آكلو البطاطس»، وفي غرفة الجلوس «المشهد العظيم من آرل» و»نجوم الليل فوق نهر الرون». كان شقيقه، جسديًا ونفسيًا، بعيدًا جدًا. لكن كان الأمر كما لو أنه عاش داخل عقل أخيه أيضًا .

إن كان في العالم رجلين فحسب، كيف كانا سيعيشان؟ كانا سيساعدان بعضهما البعض، ويؤذيان بعضهما البعض، ويثنيان على بعضهما البعض، ويهجوان بعضهما البعض. لم يكونا ليستطيعا العيش مع بعضهما، ولا العيش دون بعضهما.

• فولتير

في إيطاليا، وعلى مدى ٣٠ عامًا وفي ظل آل بورغيا، عانوا من الحرب والإرهاب والقتل وهدر الدماء، لكنهم أنتجوا مايكل أنجلو، وليوناردو دا فنشي، والنهضة. في سويسرا، امتلكوا محبة أخوية، وخمسمائة عام من الديموقراطية والسلام، وماذا أنتجوا؟ الساعات البلهاء.

• الفنان أورسون ويلز في دور هاري ليم في فيلم The Third Man

***

الجزء الخامس
اللعبة اللانهائية

في ١٩٦٧، وبعد عشر سنوات من لقائه لبول ماكرتني في كنيسة سانت بيتر في ضاحية ليفربول، روى جون لينون قصة ذلك اللقاء للصحفي هانتر دايفيز. يتذكر عزف بول على غيتاره، وكم كان جيدًا، وكم أثر فيه. وتذكر أنه قلق مما قد يحدث إذا انضم بول إلى الفرقة، حيث قال: «كنت المهيمن على الأمور حينها، والآن خطر ببالي أنني إذا ضممته للفرقة، فماذا سيحدث؟ خطر ببالي أنه سيتحتم عليَّ تحجيمه إذا تركته ينضم».

في ١٩٧٠ وفي حديثه مع جان وينر من مجلة Rolling Stone، عاد لينون إلى نفس المعضلة: «كانت لدي فرقة. وكنت المغني والقائد، وقابلت بول وفكرت في قرار إدخاله المجموعة، وفعل ذلك هو ذلك أيضًا. قلنا: هل من الأفضل ضم شاب أفضل بشكل ملحوظ من أعضاء الفرقة الحاليين أم لا؟ أيهما أولى، جعل المجموعة أقوى أم أن أظل أنا أقوى؟».

بعد معرفة ما نعرفه الآن عن الشراكات، من المغري أن نشير إلى الخطأ في تفكير لينون، لتصحيح وجهة نظره الثنائية حول الأشياء. ففي نهاية المطاف جعل بول المجموعة أقوى، وجعل جون أقوى. لقد منحهما الالتقاء حصة ملكية في مؤسسة ذات قيمة مطلقة. فمع توليهما لأدوار متميزة ومنسجمة، قد تكون هوية جون نفسه قد أصبحت أكثر ثراءً بفضل مساعدة بول. ومع وجود مسافة كافية، ستتاح له مساحة واسعة لمطاردة تلك الهوية من الناحية الجمالية والفكرية، باعتباره فنانًا ومتعاطي مخدرات، ومتفائلًا وناقمًا، وعاشقًا ووحيدًا.

لكن مع الدعم الفائق الذي قدمته شراكتهما ثمة أيضًا تحديات خطرة. فقد تشابك التوق إلى الاعتماد المتبادل مع الرغبة في الانتصار. وبهذا لم يكن تفكير لينون خاطئًا. بل كان يعكس موقفًا معقدًا بطبيعته، وهو التعامل مع شخص من حيث «التوظيف، والانخراط، والانضمام إليه»، بالتوازي مع معاني أخرى لتلك العبارة مثل: «التواجه والمنافسة».

ينطبق هذا التوتر على جميع الثنائيات الإبداعية العظيمة، على الرغم من أنه يتجلى حسب مجموعة متنوعة من الطرق. ففي بعض الأحيان، تكون المنافسة خفية لدرجة تحتاج معها إلى جهد خاص لتظهر للعيان. وفي مواضع أخرى، تكون واضحةً لدرجة أنه يكون من الغريب أن نطلق على المتنافسين «ثنائي». لكن في الواقع، يعتمد الخصوم كثيرًا على بعضهم البعض، ويحسِّنون بعضهم البعض، بل ويلهمون بشكل مشترك نتيجةً إبداعية فريدة. وعند النظر إليهم في ضوء الشراكة الإبداعية، نرى بسهولة شديدة ما ينطبق على جميع

الثنائيات: إمكانية اختلاط الإنكار بالتأكيد، والتواجه بالتنسيق، والتنافس بالتعاون. إذ تشحن هذه الصفات الأعمال الإبداعية كما يشحن القطبين الإيجابية والسلبية معًا. لكن، ما الذي يحافظ على تدفق التيار؟ وما الذي يسبب ماسًا كهربائيًا؟



١٧
أكثر الأعداء حميمية

الشرائح الإبداعية

في منتصف سبعينيات القرن العشرين، في مدرسة إيفريت الثانوية في لانسنغ بميتشيغين، لم يستطع أحد لمس إيرفين جونسون الابن في ملعب كرة السلة. كان يبلغ من العمر ١٥ عامًا فحسب، ورغم ذلك أطلق عليه كاتب رياضي محلي اسم «ماجيك». لقد أخبره مدربه: « أنت مميز، لكن لا يمكنك التوقف عن الجد والاجتهاد. فقط تذكر: ثمة شخص ما موهوب مثلك تمامًا، وهو يعمل بنفس الجد. بل وربما أكثر منك». أومأ ماجيك بأدب لكنه كان يفكر، أود مقابلة هذا الرجل، لأنني لم أره من قبل».

يتأمل ذلك لاحقًا ويقول: «بأمانة، لم أكن متأكدًا من أنه يوجد شخص كهذا بالفعل».

لكنه موجود. واسمه لاري بيرد. نشأ بيرد وترعرع في فرينش ليك بولاية إنديانا مع شقيقين أكبر منه. يقول بيرد: «كان مارك ومايك أكبر مني، وهذا يعني أنهما أضخم وأقوى وأمهر في كرة السلة والبيسبول وفي كل شيء. لقد دفعاني وقاداني. أردت أن أهزمهما أكثر من أي شيء آخر، وأكثر من أي شخص آخر. لكنني لم أكن قد قابلت ماجيك بعد. وبمجرد أن فعلت، أصبح هو الشخص الذي توجب عليَّ هزيمته».

في عامه الأول في الجامعة، رأى ماجيك بيرد على غلاف مجلة Sports Illustrated و»وذُهل من إحصائياته» (٣٢.٨ نقطة في المباراة في المتوسط، و١٣.٣ كرة مرتدة). وعندما لعب الاثنان في إحدى الدورات، رأى أنها ليست مجرد أرقام. يقول ماجيك: «لم يسعني الانتظار لأتصل بالمنزل وأقول لإخوتي: «يا رجال، هذا الشاب المسمى لاري بيرد حقيقي»». وكان بيرد منبهرًا بنفس القدر، وأخبر أخاه مارك: «لقد رأيت للتو أفضل لاعب في كرة السلة الجامعية. إنه ماجيك جونسون».

في ٢٦ مارس ١٩٧٩، تواجها في نهائيات بطولة الرابطة الوطنية لرياضة الجامعات. كان ماجيك، وهو طالب في السنة الثانية من ولاية ميشيغان، قد أصبح فتى غلاف Sports Illustrated هو الآخر. أما بيرد فمع وصوله إلى السنة الأخيرة قاد ولاية إنديانا خلال موسم بلا هزائم. لقد شاهد تلك المباراة ثلاثون مليون شخص، وهو أكبر جمهور لبطولة جامعية حتى الآن على الإطلاق، لقد رأوا إنديانا وهم يُهزمون بشدة. إذ أخفق بيرد، تحت ضغط لاعبي الدفاع، في ٢١ تسديدة. وعندما أطلقت الصافرة، كان نجما المبارزة هما الصورة المثلى

للنصر والهزيمة. فيما كانت أنفاس ماجيك متسارعة من أثر المباراة وهو يلف ذراعا حول مدربه ويلف الآخر حول براينت غومبل لإجراء مقابلة صحيفة بعد المباراة، شق بيرد طريقه إلى مقاعد إنديانا وألقى بمنشفة فوق رأسه ووضع وجهه بين كفيه. على التلفاز الوطني، أخرج ماجيك لسانه من الفرحة، وأشاد بمدربه، وتهرب من السؤال الكبير حول موعد القفز إلى الدوري الاميركي للمحترفين. ثم التفتت الكاميرا إلى بيرد الذي دفن وجهه الآن في المنشفة.

توضح الرياضة بشكل جيد أساسيات المنافسة لأنها مبنية على ما يسميه الفيلسوف جيمس كيرس «ألعاب محدودة»، حيث المسابقات واضحة، ومحددة زمنياً، مع قواعد مصممة لإنتاج فائز وخاسر (أو إنتاج تصنيفات من الأكثر إلى الأقل نجاحًا). وأي شوائب تتسرب كقرارات مثيرة للجدل من الحكم مثلًا، تطغى عليها النتيجة النهائية، والسجل الرسمي، والوجوه المتجهمة من ألم ما بعد المباراة، والأذرع المرفوعة من إثارة ما بعد المباراة.

على الرغم من أن المنافسة تغدق علينا وعودًا محددة بالنصر في شكل كأس كبير أو لقب مثير للإعجاب، إلا أن الانتصار هو الرغبة الأكثر بدائية فينا. وبالتأكيد تعمل المواجهة المباشرة على تحسين الأداء تحت جميع الظروف، وهو تأثير تم التحقق منه بشكل تجريبي؛ فقد وجدت إحدى الدراسات أن رافعي الأثقال يتمكنون من رفع ما متوسطه ٢ كيلوغرام (حوالي أربعة أرطال ونصف) أكثر عند التنافس مع غيرهم، مقارنةً بما لو رفعوها أمام الجمهور وهم وحدهم. واكتشفت أخرى أن الناس يمكن أن يضغطوا على قبضة اليد لفترة أطول بمقدار ٢١ ثانية كذلك. وارتبطت المنافسة، مقارنةً بالأداء الفردي، بزيادة معدل ضربات القلب وضغط الدم، حتى لو كان التحدي لا يتطلب مجهودًا بدنيًا كبيرًا (كما هو الحال عندما يشارك المشاركون في دراسة ما في سباق بسيارات الأطفال).

تساعدنا القصص الملحمية حقًا في رؤية والشعور بما تشير إليه هذه الدراسات وتحاول قياسه، سواءً في الأعمال (ستيف جوبز مقابل بيل جيتس)، أو السياسة (أبراهام لنكولن مقابل ستيفن دوغلاس)، أو الفن (بابلو بيكاسو مقابل هنري ماتيس)، أو تقديم المشورة (آن لاندرز مقابل دير آبي). في الرياضة وحدها، فإن الحجم الهائل للثنائيات الملحمية، كجاك نيكلوس مقابل أرنولد بالمر في الجولف، ومحمد علي وجو فريزر في الملاكمة، وكريس إيفرت ومارتينا نافراتيلوفا في التنس (والقائمة لا تنتهي)، تجعل من فكرة أن العمل العظيم يظهر بسبب التنافس قاعدةً أكثر منها استثناءً.

المفارقة أنه في حين أن الدافع المنعش يأتي من الرغبة في أن يصبح المتنافس «أفضل شخص»، والذي هو في جوهر الأمر رغبة في الانفصال والتميز، ينتهي اللاعبون الكبار إلى تطوير ارتباط غريب بين بعضهم البعض، بل وحاجة إلى بعضهم البعض. اللعب مع الأفضل يخرج أفضل ما لديكم؛ فإذا كان

الرجل الآخر يسعى لإلحاق الهزيمة بك، فقد يكون ذلك أمرًا سيئًا بالنسبة لضغطك النفسي، لكنه بالتأكيد مثالي لأدائك.

ما يجعل الارتباط بين المنافسين أكثر إثارة للمشاعر، هو أن الهزائم والانتكاسات وحتى الإهانات قد تبدو بأثر رجعي كأنها اتجاه إلى طريق أفضل. بحلول عام ١٩٩٨، كانت المنافسة بين ستيف جوبز (الذي أُبعد عن شركة أبل وعاد لتوه لإنقاذ شركة شبه مفلسة) وبيل جيتس غير متوازنة، لدرجة أن جيتس أخبر صحفيًا: «لا أعرف ما الذي يجعله يحاول حتى. إنه يعلم أنه لا يستطيع الفوز». لكن جوبز من خلال تطبيق الدروس المستفادة من منفاه (ومن خلال العمل بفعالية مع الآخرين) سيجعل شركة أبل الشركة الأعلى قيمة في العالم. كذلك في منتصف الأربعينيات من عمره وجد أبراهام لنكولن نفسه (وهو عضو في الكونغرس لفترة واحدة ومحام في منطقة نائية) متأخرًا جدًا عن ستيفن دوغلاس (عضو بارز بمجلس الشيوخ الأمريكي)، حتى أنه كتب في مذكرة إلى نفسه: «في حالتي، كان سباق الطموح فاشلًا بشكل تام. وفي حالته، فقد كان نجاحًا ورائعًا». ومع ذلك صاغ لنكولن منصة لمكافحة العبودية على عكس دوغلاس وحول هذا الخصام المحلي إلى شهرة على المستوى الوطني. وفي حفل تنصيب الرئيس عام ١٨٦١، كان دوغلاس هو من حمل قبعة لينكولن.

بالنسبة لقصص الرد على الهزائم المرة من خلال الفوز، فلا شيء يفوق ملحمة لاري بيرد وماجيك جونسون. في خريف عام ١٩٧٩، بدأ بيرد في موقع مهاجم فريق بوسطن سلتكس وقاد فريقه إلى مستوى ٦١،٢١ (حققوا في العام السابق ٢٩،٥٣) لكن سلتكس لم يصل إلى النهائيات، وشاهد بيرد المباريات في مطعم ببوسطن. في المباراة السادسة قاد ماجيك جونسون فريقه لوس أنجلوس ليكرز للفوز على فيلادلفيا سفنتي سيكسرز. ليس ذلك فحسب، بل فاز ماجيك بجائزة أفضل لاعب في العالم.

يقول بيرد: «كنت مستاءً». وكانت حرقة الهزيمة في نهائيات دوري الجامعات ما تزال مستمرة، ودعاها حتى بعد عقود: «أكبر مباراة في حياتي» و»أقوى خسارة تلقيتها». والآن يعتبر بيرد نفسه مهزومًا بفارق نقطتين.

لم يكن بيرد يعرف أنه كان وقود أداء ماجيك. ففي اليوم السابق للمباراة السادسة، علم ماجيك أن بيرد قد فاز بجائزة أفضل لاعب صاعد في هذا العام بعد حصوله على ثلاثة وستين صوتًا مقابل ثلاثة أصوات فقط له. يقول ماجيك: «أصبت بالغيرة والغضب؛ فقد اعتقدت أنني قدمت عامًا رائعًا. عندما سمعت أنني حصلت على ثلاثة أصوات فقط، صببت جام غضبي على فريق فيلادلفيا. أردت أن يقدر الناس لعبي بالطريقة التي قدروا بها لعب لاري.

ويضيف ماجيك: «لم يكن أمرًا شخصيًا ضد لاري .. حسنًا في الحقيقي كان كذلك».

أصبحت المراقبة والتوقع والرد على بعضهما البعض بسرعة، تبدو وكأنها ضرورة. يصف بيرد المسابقة بأنها «ركيزة»، حيث قال «كان علي أن أجلبه إلى هناك. أول شيء أفعله كل صباح كان البحث عن احصائيات ماجيك في الصحيفة». وقال بيرد: «لم أهتم بأي شيء آخر». وشعر ماجيك بنفس الشعور، ولذا قال: «عندما يصدر جدول المباريات الجديد كل عام، كنت أمسك به وأرسم دائرة حول مباريات بوسطن. وهو بالنسبة لي، الأهم على الإطلاق».

في الموسم الثاني للدوري الاميركي للمحترفين في عام ١٩٨١، فاز بيردز سلتكس بالبطولة. وفي العام التالي تمكن فريق ماجيك، ليكرز، من استعادة اللقب. وأخيرًا، في عام ١٩٨٤، التقى الاثنان في النهائيات التي وصفها بيرد بكونها إعادة طال انتظارها لمباراتهما الجامعية القديمة. فاز سيلتكس في سبع مباريات. وقال بيرد لزميله في الفريق كوين باكنر في وقت متأخر من ليلة الاحتفال: «أخيرًا فزت عليه .. أخيرًا فزت على ماجيك».

دُمر ماجيك وقال: «ربما تكون هذه هي المرة الأولى في حياتي التي أصاب فيها بالاكتئاب». وكتب في عام ٢٠٠٩: «لقد استغرق تجاوز الأمر مني سنوات. في الواقع، لست متأكدًا من أنني تجاوزته حتى الآن». تذوق بيرد من نفس الكأس الذي شرب منه منافسه. وقال في نفس التوقيت: «آمل أن يكون قد أصيب .. آمل أن يكون هذا قد قتله .. لا يجعلك الفوز بالمباراة تشعر بأنك في حالة جيدة وحسب، بل أيضًا علمك بأن الشخص الآخر يعاني، وأنت تعرف أنه يفعل».

حتى هذه المعاناة كانت حافزًا. يقول مايكل كوبر زميل ماجيك في الفريق: «أعدت سلسلة البطولة تلك تشكيل مسيرته بالكامل؛ لأنه لم يتوقف عن العمل بجد بعد ذلك». وفي عام ١٩٨٥، تواجهت الفرقتان مرة أخرى في نهائي البطولة. هذه المرة، فاز ليكرز في ست مباريات.

حتى لقاءاتهم خارج الملعب كانت مثيرة. على الرغم من أن جونسون قام بمبادرات ودية في كثير من الأحيان، إلا أن بيرد رفضها دائمًا. في عام ١٩٨٦، أنتجت كونفيرس حذاء بيرد وحذاء ماجيك، وأقنعتهما الشركة بتصوير إعلان تجاري يحسم لمنافسة. فاجأ بيرد ماجيك بإجراء محادثة ودية صغيرة بين اللقطات، بل ودعوته لتناول الغداء. عندما التقيا في الموسم التالي وجد ماجيك نفسه يقول: «مهلًا، دعنا نذهب ونتناول الجعة معًا» فقال بيرد: «مستحيل». وعلل ذلك: «إذا كنا أنا وهو سنصبح صديقين حميمين ... فبإمكانه أن يظل يلعب بنفس الطريقة، أما أنا فلن أستطيع. هذا ما عليه الأمر».

كان كل من ماجيك وبيرد كالشرائح المعدنية بالنسبة لبعضهما. وهذه الكلمة بالإنجليزية هي Foil، وهي مستمدة من الفرنسية fouler التي تعني «التصرف بقسوة لمنع شيء غير مرغوب فيه، أو الاعتراض أو الإعاقة أو الإسقاط». وكاسم تعني: «النقيض الذي يؤكد صفات نقيضه»، وهو معنى مستمد من

عملية وضع شرائح معدنية تحت جوهرة لتعزيز بريقها.
يمكن للرقائق التي تسعى إلى إحباط بعضها البعض أن تبرز أيضًا أفضل صفاتها. لذلك كتب أندريه أغاسي في مذكراته قائلاً: «لو كنت تغلبت على بيت [سامبراس] مرات أكثر، أو لو أنه جاء في جيل مختلف، لحزت على سجل أفضل ولبنيتُ صورة لاعب أفضل، لكن كنت لأكون لاعبًا أقل». حتى وقت قريب لم يكن في أبحاث علم النفس مفردات تصف هذه العلاقات؛ لأنها لم تدرس المنافسة إلا من خلال المواجهات المرحلية. لقد كانت مواضيع الدراسة دائمًا من الغرباء وكانوا يتنافسون في المسابقات ضمن ألعاب صفرية، حيث يفوز شخص واحد، والآخر يخسر، وهذا كل ما في الأمر. لكن مع الوقت قد تتحول المنافسة المحضة إلى خصومة، وهو ما يصفه الباحث غافن كيلدوف وزملاؤه بأنه «علاقة تنافسية موضوعية»، حيث تبدو الرهانات أكثر «استقلالاً عن الخصائص الموضوعية للموقف»، أو بكلمات أخرى: المنافسة هي حيث تحتاج لركل مؤخرة شخص ما للحصول على ما تريد. أما الخصومة فهي حين تريد ركل مؤخرة شخص ما وحسب. لكن مثل هذه الضغينة، ومثل هذا الشغف نحو المعارضة، قد يؤدي في الحقيقة لحصول كلا الطرفين على المزيد مما يرغبون فيه. في دراسة على العدائين، وجد كيلدوف أن وجود الخصومة الحقيقة في السباق (مقابل التنافس المحض) أنتج أوقتًا أسرع بما متوسطه ٢٥ ثانية في كل ٥ كم.
المشاعر المحركة تقتصر بالكاد على الرياضة. ففي عام ١٩٥٨، عرضت مجلة Life تقريرًا عن الشقيقتين التوأم، بنات المهاجرين اليهودين اللاتي «تمكنّ خلال عامين من التنافس من جعل أنفسهن أوسع الكاتبات انتشارًا في العالم، والأكثر استشهادًا بكلامهن». وكان اسميهما إستر بولين فريدمان وبولين إستير فريدمان، لكنهما أصبحتا معروفتين باسم آن لاندرز ودير آبي، على الترتيب. في شبابهن كانتا مرتبطتين لدرجة أنهما أقمن حفل زواج مزدوج. وانتهى الأمر بزوجيهما منضمان لنفس الوحدة العسكرية في الحرب العالمية الثانية وعملا معًا بعد الحرب، لكن زوج بولين كان الأكثر تفوقًا في العمل. انتقلت إستر إلى شيكاغو حيث فازت في مسابقة، ولتصبح آن لاندرز. وفي سان فرانسيسكو وظفت بولين لكتابة عمود جديد تحت اسم أبيغيل فان بورين.
بعد ذلك بعامين كانت أعمدة الأختين في مئات الصحف، واستلمت كل واحدة منهما آلاف الرسائل في الأسبوع، وأجابتا على كل رسالة تأتي مع عنوان للمرسل. كلتا المرأتين كانتا تبلغان ٥.٢ قدم طولاً، وكان شعرهما أسود بأطراف منحنية، وكان وزنهما ١٠٨ رطلًا، وعندما اتصل مراسل ife، وجد أنهما تمضيان أيامهما بنفس الطريقة: كل واحدة جهزت أسرتها للخروج في الصباح ثم جلست بعد ذلك أمام الآلة الكاتبة مع ورقة صفراء وكؤوس لا تنتهي من القهوة.

رغم أن آن هي التي بدأت عمودها أولًا، إلا أن عمود آبي كان أول من وصل مدينة نيويورك. تقول آبي: «أنا أفهم لماذا كانت منزعجة. لقد أرادت أن تكون أول لاعبة كمان في أوركسترا المدرسة، لكنني كنت الأولى. وأقسمت أن تتزوج من مليونير لكنني أنا من فعلت. أنا لا أحاول أن أكون بطلةً، فالأمر يشبه لعب البوكر. إذا لم تكن مصرًا على الفوز، فستحصل على البطاقات الصحيحة، وكانت مصرة على الفوز دائمًا».

وتجيب آن: «هذا خيالها. إنها تشبه الطفلة التي تضرب كلبًا حتى إذا نظر أحدهم بدأت في التربيت عليه».

كان نطاق المنافسة الحقيقي هو عدد وحجم الصحف التي تنشر أعمدتيهما. كتبت Life في تقريرها: كانت معركتهما على الصحف معركة غريبة، لأن كل منهما لا يمكنه سوى بيع الآخر. فبمجرد أن تشتري إحدى الصحف إحداهما، تضطر منافستها في المدينة فعليًا إلى شراء الأخرى لجذب القرَّاء بنفس القدر. نتيجة لذلك، تجولت المرأتان باستمرار معًا وكتفًا بكتف، تجلدان أحصنتيهما بجنون، تصيحان بالشكاوى، وتثيران المشاكل».

مع تشابه طريقتيهما بشكل ملحوظ، اتهمت كل منهما الأخرى بالتقليد. وقد نقلت Life أن آن اقسمت على ألا ترى أو تتحدث إلى أختها، وسألت آبي: «متى ستتوقف عن التصرف بهذا الشكل؟»، وسألت آن: «إلى متى ستظل متعلقة بي؟» لينتهي تقرير Life بإجابتهما على سؤاليهما:

قالت دير آبي: «لن يحدث».

وقالت آن لاندرز: «أبدًا».

تحمل ظروف الخصومات البارزة نفس الصفات الأساسية التي تتمتع بها حالات الاقتران الإبداعي الرائعة. بدايةً يميل المتنافسان إلى الاختلاف بدرجة كبيرة في المزاج أو الأسلوب إلى جانب التشابه الشديد في الطموح والرؤية. اندمج بيرد الذي أطلق على نفسه اسم «أخرق من فرينش ليك» جيدًا في بوسطن، وهي مدينة فخورة بطبقتها العاملة الصلبة. لقد كان لاعبًا عدوانيًا ولم يكن يمانع في إطلاق الكلمات البذيئة والتوليف بينها مع أصعب لاعبي الدوري. في المشاجرات داخل وخارج الملعب قدم بيرد أقصى ما لديه. كان أيضًا قليل الكلام ومنعزلًا. كان من النادر رؤيته خارج الملعب، باستثناء أيام السبت الحارة التي جز فيها حديقته الأمامية. أما ماجيك، فكان على النقيض من ذلك، يستمتع كثيرًا بالمشهد المشمس في لوس أنجلوس، واحتفل بالانتصارات العادية كما لو كانت مباريات في البطولة وامتع نفسه في قصر Playboy. قال ماجيك: «إن كل الحفلات مجرد حفل واحد كبير، وعرض كبير، ومتعة كبيرة للغاية».

مع ذلك، لعب بيرد وماجيك بشكل متشابه، لدرجة أن كاتب الرياضة في بوسطن تشارلز بيرس وصفهما بـ «فصين لنفس الدماغ». فكلاهما كان يتمتع

بالموهبة الكافية للتعامل مع الوضع، لكنهما ركزا على إعداد اللاعبين الآخرين وتشجيع فرقهم. كان نكران الذات وصفًا ينطبق عادة على الاثنين على حد سواء. يقول ماجيك: «لهذا السبب كرهنا بعضنا البعض؛ لأننا كنا مرايا لبعضنا البعض».

وجد كيلدوف أن المنافسات غالبًا ما تكون مدفوعة بالتشابه. نحن نميل إلى معارضة الأشخاص الذين يمكن أن نرى أنفسنا فيهم، وتبدأ الخصومة في الازدهار عندما نتطابق بشكل دقيق. وهذا؛ لأن المسابقات التي تقررها الهوامش الصغيرة من المرجح أن تثير أفكارًا عكسية، مثل تخيل ما إذا سارت الأمور بشكل مختلف قليلًا ... هذه الأفكار تمثل تحفيزًا. يقول بيرد في مقابلة مشتركة مع ماجيك في ٢٠١٢: «اعتدت أن أملك هذا الشيء في رأسي في الصيف. كنت أذهب في هذه الأيام لأسجل ٧٠٠ هدف بالقفز، وأستعد للمغادرة، ثم أقول في رأسي: يا إلهي، لابد أنه سجل اليوم ثمانمائة»، ويدفعني ذلك إلى العودة». وقال ماجيك: «كنت شوكة في حلقه، والعكس صحيح أيضًا. لقد جعلني لاري أمضي ليلٍ بلا نوم؛ لأنني كنت خائفًا حتى الموت لأني كنت أعرف أنه قد يهزمني. هذا ما يفعله لاعب رائع بك».

على الرغم من أن ماجيك وبيرد شخصيتان كبيرتان للغاية، إلا أن كل إنسان منا تحفزه المواجهة، سواءً كانت حقيقية أو متخيلة، لأن الإنسان تطور بحيث يتمكن من مواجهة التحديات. تقترح إحدى النظريات أن الزيادة السريعة في حجم المخ الذي جعلنا بشرًا في الأصل، يمكن ربطها بالقدرة على التعرف على الأعداء المنتمين لنفس الفصيلة والاستجابة لهم. يقول عالم النفس ديفيد باراش: «لقد تطورنا عقليًا بحيث نتمكن من اختبار أنفسنا عندما نكون محاطين لا بمن يتمنون لنا العافية وحسب، بل بمن يتمنون لنا الضرر أيضًا».

يمنحنا علم النفس السردي، وهو مجال دراسة كيف نفكر ونتصرف ونصيغ هوياتنا وفقًا للقصص التي نرويها لأنفسنا، نظرة مختلفة بهذا الصدد. يقول عالم النفس دان ماكادمز: «إننا نتوصل إلى أنه عندما يتعلق الأمر بالخيارات الكبيرة التي يتخذها الناس، مثل هل يجب أن أتزوج هذا الشخص؟ أو هل يجب أن أختار هذه الوظيفة؟ هل يجب أن أنتقل إلى الجانب الآخر من البلاد؟، استندوا إلى هذه القصص ضمنيًا سواء لاحظوا أنهم يعملون من خلالها أم لا». لقد امتلكت قصص الحياة التي اكتشفها ماكادمز، نفس الصفات الأساسية لفيلم نشاهده في السينمات الكبيرة أو القصة الخرافية التي نقرأها لطفل عمره ست سنوات، وأنهم جميعًا يمتلكون إعدادات ومشاهد وشخصيات وحبكات وموضوعات وكذلك خصوم. أين سيكون شارلوك هولمز بدون البروفيسور موريارتي، وهاري بوتر بدون لورد فولدمورت؟

القصص الحقيقية ليست استثناءً: سواء كانت بريف أوركيد في كتاب The Woman Warrior لماكسين هونغ كينغستون أو روجر سميث الرئيس التنفيذي

لشركة جنرال موتورز في فيلم Roger & Me لمايكل مور، فالشرير يعتبر عنصرا أساسيا، وهو الشريحة المعدنية بكافة معاني الكلمة. في الحياة اليومية قد تسهم الشرائح في دعم صحتنا النفسية أيضًا. لقد وجد بحث ماكادامز أن البالغين «المولّدين» ممن لديهم «اهتمام والتزام بتعزيز التنمية والرفاهية من أجل الأجيال القادمة» يميلون إلى سرد قصص حياة حول الفداء. بمعنى أنهم في أذهانهم، كانوا في ميدان معركة مع أعداء قابلوهم وعقبات تغلبوا عليها. دراسة أخرى وجدت أن الأشخاص الذين يستفيدون أكثر من العلاج النفسي يميلون إلى وصف مشاكلهم باعتبارهم خصوما خارجيين، ويسمون خصومهم مثلما سمى ونستون تشرشل اكتئابه «الكلب الأسود»، ويبنون روايات حول قهرها. يقول عالم النفس جوناثان أدلر: «القصة، هي إحدى معارك النصر».

مع ذلك، يعد من طبيعتنا أن نسعى إلى النصر على خصومنا، فإذا أردنا تحقيق الإبداع والإنجاز سنحتاج إلى تحديات مستمرة. ومن بحثي توصلت إلى رؤية ثلاثة تحديات يوفرها الخصوم.

أولًا، يدفعوننا للعمل بجد أكبر. وهذا التحفيز أساسي في دفع الأداء مثله مثل الجوع بالنسبة للبدن. يسرِّع الخصوم جريان الدم، ويحركون الروح.

ثانيًا، يوفرون نموذجًا لما نريد. وفي هذا إلهام، وسواءٌ جاء من مثال نريد اتباعه، أو مثال نرفضه، أو مثال نرغب في تحسينه، فالأثر واحد تقريبًا.

ثالثًا، يبقوننا في اللعبة. وهذا التكريس، والمثابرة والدأب والعناد، وهو القوة اللازمة لا لمواجهة المهمة بتعصب وحسب، بل والتركيز عليها حتى عندما نميل إلى التوقف.

ومثلما يحتاج المتعاونون التقليديون إلى وقت ليحصل الالتقاء، يميل المتنافسون إلى التضافر مع مرور الوقت. وقد وجد غافن كيلدوف أن درجة التنافس في الماضي من حيث الكم والجودة، تزيد التنافس الحالي. تزداد طاقة التعارض، لكن يزداد معها ارتباط الشريك بتحسن الأداء. في النهاية قد يجد المتنافسون المتمركزون على قمة ألعابهم أن لا أحد يفهمهم حقًا سوى خصومهم؛ فليس ثمة أحد غيرهما يرفرف على نفس الارتفاع حيث الهواء خفيف للغاية. لقد وصف ويليام جيمس، تلميذه السابق ديكنسون ميلر بأنه «أكثر منتقديّ حدةً، وأكثر أعدائي حميمية».

في ١٩٨٩، نشر لاري بيرد مذكراته وكتب ماجيك جونسون في مقدمتها: «هذا يشبه الزواج، ولا يمكننا تطليق بعضنا أبدًا».

في أواخر الثمانينيات، المنافسة مع ماجيك كانت هي ما أبقى بيرد في اللعبة. ففي ١٩٨٥ أصيب إصابة محزنة في ظهره خلال إعداده لمدخل سيارات في منزل والدته بفرينش ليك. وأصبح الألم شديدًا للغاية لدرجة أن طبيبه قارنه بـ «أن يعلق إصبع أحدنا خلف باب السيارة ومواصلة أحدهم الضغط على الباب». ظن بيرد أن المطاف سينتهي به على كرسي متحرك، وقال: «كنت لأتقاعد

في ٨٨ أو ٨٩، لكن تلك المنافسة هي ما دفعني. ربما فرصة لقاء واحدة أخرى لي ولماجيك في النهائيات».

لم يشك أحد في كيفية انتهاء الأمر برمته. في خريف عام ١٩٩١، بعد أسابيع قليلة من موسمه الثالث عشر، ذهب ماجيك جونسون إلى لكاميرات في منتدى لوس أنجلوس وأخبر العالم أنه مصاب بفيروس نقص المناعة المكتسب وأنه سيعتزل كرة السلة بدءًا من الآن. وبالنظر إلى حالة العلاجات في ذلك الوقت، بدا هذا التشخيص وكأنه حكم بالإعدام. أخبر بيرد المراسلين أنه «مكتئب». لقد لعب في تلك الليلة لكنه قال في وقت لاحق: «لم أكن أريد أن أكون هناك في تلك الليلة. لأول مرة على الإطلاق ... ليس لدي رغبة في اللعب. لم يكن وقتًا مناسبًا للتواجد هناك. وهو ما لم يحدث من قبل. قال بيرد «مع رحيل جونسون، لم أعد أتحقق من الأوراق. لم يعد أي شيء مهمًا. ما زلت أرغب في المنافسة، لكن لم يكن الأمر كالمعتاد، لم يكن كذلك على الإطلاق».

بعد انتهاء الموسم أعلن بيرد اعتزاله. لقد تسببت مشاكل ظهره المتتالية في تفويته لسبعة وثلاثين مباراة، لكن السبب كان غياب خصمه الذي يصوب نحوه، وقال: «لأنني أعلم أنه ليس هناك، لم أكن لأشعر بالشعور المعتاد».



١٨
لوك سكايوكر وهان سولو

الثنائيات المبدعة والتعاون

على مدار ما يقرب من خمسين عامًا دفع كل من هنري ماتيس وبابلو بيكاسو بعضهما البعض، وحثا بعضهما البعض، واستلهما من بعضهما البعض، وحاولا التفوق على بعضهما البعض. وقد لا يكون من المبالغة القول إنهما على مدار حياتهما المهنية، صنعا بعضهما البعض، وصاغا معايير الفن الحديث في القرن العشرين. في خضم معرض ماتيس-بيكاسو الدولي الشهير الذي أقيم في عام ٢٠٠٣، وضع العديد من المراقبين الفنانَين في مواجهة بعضهما البعض، وشبهوا تنافسهما بـ «لعبة شطرنج» (معهد Smithsonian) أو «مبارزة» (صحيفة New York Times). كتب جون ريتشاردسون المؤرخ الفني بمجلة Vainty Fair قائلًا: «في كل مرة زرت المعرض في معهد Tate، يظهر أحد المعارف ليسألني عن رأيي في الفائز من بين ماتيس وبيكاسو، وقد قلت لأحدهم: «أنت غبي. إنك تفوت النقطة الأهم. هذا عرض لا مباراة ملاكمة»».

لكن ماذا سنطلق عليه إذاً؟ يجيب ريتشاردسون: «وفقًا لمعظم المشاركين في المعرض، فهو حوار، على الرغم من أن كلمة الحوار تبدو كلمة وديعة أكثر من اللازم، نظرًا لعدد الشرارات التي يلقيها الفنانان على بعضهما البعض، والتي تلمع في الكثير من أعمال كلا منهما».

المشكلة هنا ليست في الدلالة وحدها؛ فهي تمثل في الواقع تحديًا مفاهيميًا حقيقيًا. ولفهم المنافسة باعتبارها طاقة إبداعية، استهدفنا أولًا فهم قدرتها على تحفيزنا وقيادتنا إلى الارتباط بمن نعارضهم. وبالنسبة لهذه المهمة تعد المسابقات في ألعاب مثل الشطرنج أو الملاكمة أو كرة السلة بمثابة استعارات مفيدة وتوضيحات موثوقة. إذ توضح الألعاب المحدودة التي تتكون من لقاءات منفصلة وقابلة للقياس كما هو الحال في الألعاب الرياضية أو الانتخابات أو الصراع على حصص السوق، شيئًا أساسيًا حول كيفية تنافس الناس بشدة مع بعضهم.

مثلما يجب على الطلاب أن يتقنوا الجبر قبل أن ينتقلوا إلى التفاضل والتكامل، يجب أن نفهم المنافسة لننظر إلى ما وراءها. لا تُنشر معظم الأعمال الإبداعية على لوحة نتائج. ونادرًا ما تتربع المواجهات التي تنتهي بفائز وخاسر على قمة إثارة الاهتمام، حتى في الألعاب الرياضية. فإن أي معجب يتمتم بقلب مكسور: «سنفوز عليهم في العام المقبل»، بعد خسارة أي منافسة، بغض النظر عن مدى أهميتها، يعرف أنها ضمن سردية مستمرة.

وفقًا للفيلسوف جيمس كارس، فالفرق الحاسم هو الفرق بين اللعبة المحدودة واللعبة اللانهائية. يقول كارس: «تُلعب اللعبة المحدودة بغرض الفوز، أما اللعبة اللانهائية فغرضها الاستمرار في اللعب. فيما تتبع الألعاب المحدودة قواعد محددة مسبقًا بهدف القضاء على اللاعبين إلى أن يظل واحد منهم في المقدمة وحده، تخضع الألعاب اللانهائية لتعديل مستمر بحيث يتمكن كلا اللاعبان من البقاء في أرض الملعب. وفي حين أن الألعاب المحدودة غير شخصية وذات أشكال ثابتة، تكون الألعاب اللانهائية غريبة على لاعبيها وتزداد في التميز مع الوقت. كذلك تشبه الألعاب المحدودة المناظرات الرسمية حيث يُفرض النظام بقيود مخترعة، و تشبه الألعاب اللانهائية قواعد اللغة الحية، حيث يزيد النمو العضوي من تعقيدها. وفيما تعتمد الألعاب المحدودة على المنافسة، تعمل الألعاب اللانهائية على تقاطع المنافسة والتعاون.

نظرًا لأننا نشعر بدافع لأن نكتشف الأعداء ونعرّف أنفسنا بمقابلتهم، فقد يصعب رؤية هذه الصفات المتقاطعة. ضع في اعتبارك عام ١٩٩٧ عندما عاد ستيف جوبز إلى أبل وأعلن في Macworld Expo أنه تفاوض على استثمار بقيمة ١٥٠ مليون دولار من مايكروسوفت، وأنه سوى كافة الدعاوى القضائية بين العملاقين التقنيين، وتعهد بجعل تطبيق Internet Explorer من مايكروسوفت متصفح الويب الافتراضي على أجهزة كمبيوتر Macintosh. إلى جانب التصفيق الخافت، تدفق الاستهجان والهمهمة من الحشد، وفي أحد المقاطع، نرى أحد الحاضرين يغطى وجهه بيديه في ذهول تام. في نظر الكثير من المخلصين لماك أصبحت مايكروسوفت إمبراطورية الشر؛ لذا نجد أنه بالنسبة إلى المؤمنين برسالة أبل، إعلان جوبز بدا وكأن لوك سكايوكر يركع أمام دارث فيدر.

لكن مايكروسوفت وأبل كانا أشبه بلوك سكايوكر وهان سولو: متنافسان في اتحاد مضطرب. لقد جاء الاتحاد أولًا في الحقيقة. ففي عام ١٩٧٨، طُرح أبل ٢ الذي يعمل بنظام BASIC الذي طورته سوفتوير وعدلته أبل، ثم مُنح الاسم المهجن: Appelsoft BASIC. وفي ١٩٨٣ تماهى جيتس مع الإصدار الساخر من لعبة المواعدة التي استضافها جوبز احتفالًا بجهاز ماكنتوش، وأشار جيتس على المسرح أنه يتوقع في السنة المقبلة أن تأتي نصف أرباح مايكروسوفت من تطبيقات Macintosh.، ولم يظهر التنافس الذي لعب دورًا مركزيًا سوى لاحقًا، ودار حول حصص السوق التي تشغلها أنظمة تشغيلهم. بعد ذلك وبينما بدت مايكروسوفت وكأنها تتجهز لإحراز النصر، تدخلت لإغاثة أبل، لتتجنب بذلك الانتصار في ساحة واحدة من أجل استفادة أوسع تتضمن استمرار در الأرباح من برمجياتها في جهاز ماك، والدفعة الحاسمة التي ستقدمها أبل لها في حربها ضد متصفح Netscape (تبدو حرب المتصفحات طريفة الآن، لكنها بدت

خطيرة في ذلك الوقت).

يعد التعاون في مجال الأعمال، والذي تعرفه فايننشال تايمز بأنه «الجمع بين مزايا «التعاون والمنافسة لخلق «سوق أكبر في المجالات التكاملية»، أمرا شائعا. تخيل عدة محطات وقود في نفس التقاطع، كل عميل تخسره أي محطة منها يُعوض أكثر من خلال زيادة الوعي بالمنتج، فكر في استوديوهات الأفلام المتنافسة التي تمول فيلما واحدا بشكل مشترك. لقد قامت تويوتا وGroupe PSA بصنع سيارة صغيرة معًا وتسويقها بأسماء مختلفة. وقامت فيليبس وسوني بالتشارك في البحث والتطوير معًا لإنشاء القرص المضغوط.

ترافق التعاون مع المنافسة لا يقتصر على المؤسسات، فهو أيضا أساسي للعلاقات الإنسانية والنفسية الإنسانية بشكل عام. يشرح عالم النفس إيلين آرون أن كل شخص لديه دوافع علائقية أساسية بقوله: الارتباط أو إيجاد أرضية مشتركة، وترتيب أو إنشاء مناصب هرمية.

حتى هذه اللغة قد تقلل من شأن عالمية هذه الظاهرة؛ لأنها توحي بأقصى درجات الترابط أو التعارض، لكن قد تظهر كل صفة بطرق أكثر خفاءً. في النهاية، يرى المؤلف ف. فرانك أسارو أن التعاون ما هو إلا نزعة «إلى التوحيد أوال ربط أو الجذب أو التنظيم أو الجماعية». غالبًا ما يكون التعاون ضمنيًا، كما يحدث عندما يتفق شخصان على اللعب وفقًا لقواعد اللعبة أو عندما يطيع الناس القوانين أو العادات. في حين أن المنافسة هي أي إجراء يتعرض الآخرين، أو أي تحرك «نحو التفرق أو الانفصال أو فك الوحدة أو الفوضى أو التحول إلى الفردية». وبهذه الطريقة الشاملة، لا تحتاج المنافسة إلى أن تكون في صورة ضربة قاضية أو هجوم مؤذي، بل يمكن أن تكون في صورة دفعة مؤذية أو نقد جارح.

في معظم الوقت يكون أعضاء الثنائيات في حالة من العمل الجماعي، على الرغم من أنهم قد لا يعرفون ذلك. عندما سألت الروائية شيلا هيتي عما إذا كانت تشعر بالمنافسة مع شريكتها الإبداعية، الرسامة والمخرجة السينمائية مارغو ويليامسون، كتبت لي: «لا أعتقد ذلك. لأن أوساطنا مختلفة. فكيف يتنافس الكاتب مع الرسام؟» وتابعت قائلة: «لكن يمكن حثّني على تقديم عمل أفضل عندما أرى أنها تتحرك بسرعة في عملها، أو إذا كانت لوحاتها رائعة حقًا في أسبوع معين؛ فعندئذ أستطيع أن أشعر أنني متخلفة أو متراخية وأريد تقديم عمل أفضل من عملي الحالي. أعتقد أنهم يطلقون على هذا «المنافسة الصحية». لا أريد أن «تغلب عليها»، لكن لا أريد أن أتخلف».

لقد صدمني أمران في هذا الرد. أولاً، المقارنة هي نوع من المنافسة؛ بقدر ما تبرز من شعور بالاختلاف والفرق، في صورة الشعور بالاستفزاز والانجراف بسبب ملاحظة تميز الآخر. يدعو ويليام جيمس هذا «الشغف بالمحاكاة». في محاضرة عام ١٨٩٢ للمعلمين، حثهم على أن يأخذوا ذلك على محمل الجد،

وقال: «يكمن إحساس التنافس في أساس كينونتنا، وكل التحسن الاجتماعي يرجع إلى حد كبير إلى ذلك ... أعمق ما يحث على الحركة، هو مشاهدة الحركة في مكان آخر. ومشهد العمل الجاد هو ما يوقظ ويدعم استمرارية مجهودنا». وبالطبع أدرك أنه مثلما «يتحول التقليد إلى مضاهاة، فإن المضاهاة تتحول إلى طموح، والطموح نفسه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعداوة والكبرياء». وقال إنه من الصعب فصل هذه النزعات الغريزية الخمسة (« نبضات الطموح»)، وتمكن من فهم الطريقة التي يمكن بها تخفيف حدة الفخر والعداوة. ولكن حتى مع ذلك، لا يمكن تجاهل قوة المشاعر. يقول جيمس: «لا يلزم تصور العداوة في شكل قتال جسدي فحسب». بل يمكن أن يؤخذ بمعنى عدم الرغبة العام في الانهزام أمام أي نوع من الصعوبات. وهذا هو ما يجعلنا نشعر «بالتعثر» والتحدي أمام الإنجازات الشاقة، وهو ضروري للشخصية الحيوية المغامرة. لقد سمعنا مؤخرًا عن الكثير من الفلسفات حول الحنان في التعليم، حيث يجب إيقاظ «الاهتمام» بكل شيء، ويجب تخفيف الصعوبات. وحلت قواعد التدريس الناعمة محل المسار المنحدر والصخري القديم. .ولكن بسبب هذا الجو الفاتر، يخرج أكسجين بذل الجهد. من غير المعقول أن نفترض أن كل خطوة في التعليم يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام. بل ينبغي أن تثار غريزة القتال في كثير من الأحيان.

اجعلوا الطلبة يشعرون بالخزي من الشعور بالخوف أمام الكسور، من أن «يكسرهم» قانون الجسم الساقط، وأثيروا العداوة والكبرياء بداخلهم، وسترونهم يندفعون إلى الأماكن الصعبة بنوع من الحنق الداخلي تجاه أنفسهم، والذي يمثل أحد أفضل ملكاتهم القيمية. إن نصرًا يُسجل في مثل هذه الظروف يصبح نقطة تحول وأزمة أمام شخصية الطالب، ويمثل المد العالي لقواه، ويخدم بعد ذلك باعتباره نمطا مثاليا لمحاكاته الذاتية. أما المعلم الذي لا يثير أبدًا هذا النوع من الحماس القتالي في طلبته، يفشل في تقديم أحد أفضل أشكال الفائدة التي يمكن أن يقدمها لهم.

يتوافق وصف شيلا هيتي «للمنافسة الصحية» مع ما وصفه جيمس هنا بأنه عدوانية مفيدة بقوله: «لن أصبح متخلفًا عن الركب»، لكن النقطة الأساسية هي أن هذا الشعور بالاندفاع والتحفيز، وهذا التحريض على «إثارة القتال» الذي ينتمي بالتأكيد في فئة ترتيب المكانة («يجب ألا أترك في القاع») يرتبط أيضًا بشكل معقد بالميل نحو الارتباط. انطباعي هو أن رغبة هيتي ليست في الصعود إلى القمة والبقاء هناك، بل في الانضمام إلى شريكها على متن طائرة أعلى، أو ربما الذهاب إلى مستوى أعلى، وهو ما من شأنه أن يحفز فقط مشاعر مارغو المحفزة على المحاكاة. هذه هي اللعبة الرئيسية في اللعبة اللانهائية.

في خريف ١٩٦٦، وعلى مدى ٩ أسابيع ابتعد فيها عن البيتلز، كتب جون لينون

أغنية على غيتار أكوستيك في منطقة نائية في إسبانيا في موقع تصوير فيلم يدعى How I Won the War. سجل أول تجربة هناك وسجل الثانية في أستديو منزله بعد عدة أسابيع. وفي ٢٤ نوفمبر، عزفها أمام فرقته ومهندسيها في أستديو EMI في شارع آبي بلندن. بعدها بأربعة أسابيع وبعدما شغل ساعات من وقت الأستوديو، وصلوا أخيرًا إلى أغنية Strawberry Fields Forever، وحينها توصل بول ماكرتني إلى الأغنية التي ستنشر باسم Penny Lane.

يقول بول حول ذلك: «لقد كان تقليدًا، أن نرد على أغاني بعضنا» مشيرًا إليه هو وجون. وتابع: «إذا كتب هو «Strawberry Fields، كنت أتنحى لأكتب «Penny Lane» ... تنافسنا مع بعضنا البعض. لكنها كانت منافسة ودية؛ لأننا سنتشارك في الجوائز معًا بأي حال ... لكن بيننا ..» وبسط كفيه بحيث تتواجه أصابع اليدين، ووضعهما فوق بعضهما بالتناوب إلى أن أصبحا فوق رأسه، وقال: «كنت نتحسن ونتحسن طوال الوقت».

تعد استعارة «أن نرد على أغاني بعضنا» دقيقة للغاية؛ لأن جون وبول تعاونا معًا، وتنافسا معًا، وكأنهما حوار عظيم. كانت أغنية جون عن واحدة من أكثر الأماكن بروزًا في طفولته، دار أيتام Strawberry Field، والتي كان يزورها في الغالب مع أخته ميمي أو أطفال آخرين من عصابته. وضعت الأغنية الراوي في المكان، لا بالغناء حوله وحسب، بل بأخذنا إلى هناك بالفعل، والغناء من هناك، وطرح الأسئلة التي كان منشغلًا بها منذ كان في الخامسة من عمره: ما إذا كانت الحياة حقيقية أم حلم، وما إذا كان وحيدًا في هذا العالم داخل «شجرته»، وما إذا كان «مرتفعًا أم منخفضًا»: أي عن الآخرين.

تعكس أغنية «Penny Lane» نفس الهيكل كما لو أنها مرآة في مركز ألعاب. من أجل ليفربول الثرية، اختار بول التقاطع الذي يمثل نهاية خط حافلتي ٤٦ و٩٩. يقول بول: «كنت أنا وجون نلتقي غالبًا في بيني لين». والأغنية نفسها هي محاولة للاجتماع. فمثل جون، لم يضع بول راويه في المشهد وحسب، بل أدخله فيه بوعي كامل.

استخدمت أغنية مكارتني أيضًا معلَمًا مهمًا لاستكشاف شيء نفسي. كان من المعتاد أن يفصح لينون عن أسئلته بوضوح في أغنية، بعد ذلك حينما تأمل الأمر لاحقًا، وضع يده عليها مباشرة، أو على الأقل حاول (في مرحلة ما قال إن سؤال «Strawberry Fields Forever» هو «هل أنا مجنون أم عبقري؟»). كان من المعتاد أن يكون المعنى الذي يريده بول أصعب في الفهم، إلى جانب أنه لا يوضحه في الأغنية مطلقًا. على غلاف الكتاب المصور في «Penny Lane» صورة لحلاق ورجل الإطفاء يسيران بطريقة منظمة، وقد أرفق هذا التأمل بقوله: «غريب جدًا». وهو أمر غريب؛ فالسماء تتبدل، مرة تكون زرقاء ومرة تنفجر بالمطر. وفجأة تصبح الأغنية «في الصيف» و(مع ممرضة تبيع الخشخاش، كما

حدث في ذكرى شهداء الحرب العالمية الأولى) في نوفمبر.

بكونها متجذرة في حالة من الاستكشاف المشترك، تكشف الأغاني بوضوح الفرق بين جون وبول. كتب إيان ماكدونالد أنه في حين أن أغنية «Strawberry Fields Forever» من الناحية الموسيقية «أفقية كسولة»، فإن أغنية «Penny Lane» رأسية منعشة بتناغم وانسجام». وحيث بدا أن جون يريد استخدام الفن لاستكشاف الحياة، كان مفهوم بول عن الحياة والفن غير واضح على الإطلاق. وفي حينما نظر لينون إلى العالم وسأل عما إذا كان ذلك حقيقيًا أم حلمًا، نظر مكارتني إلى الواقع مثلما ينظر كاتب مسرحي إلى شخصياته.

إحد الألعاب المحدودة بين جون وبول تتعلق بالأغاني المنفردة. يقول جون: «كانت هناك منافسة صغيرة بيني وبين بول، تتعلق بمن حصل على الجانب أ»، التسجيل الذي سيرسل للدي جي لعزفه، وللنقاد لمراجعته، وللمنافسة على نسب البيع. مرة بعد مرة، ألقى كل من جون بول أقصى ما لديهما؛ إذ أراد كل منهما أن يتفوق على الآخر، وعرف كل منهما أنهما سيتقاسمان الجوائز، على الأقل من حيث تقدير الجمهور والمكاسب المالية.

في حالة «Strawberry Fields Forever» و «Penny Lane»، حدث إجماع على أنهما أغنيتان واعدتان للغاية لدرجة أنه ينبغي على العلامة أن تقدمهما على شريط كلا وجهيه «الجانب أ». هذا مثال دقيق لنقطة جيمس كارس حول الألعاب اللانهائية، حيث تتغير القواعد حسب الحاجة حتى يتمكن اللاعبون من الاستمرار في اللعب.

قال جورج مارتن: «تخيل شخصين يجران حبلًا، مبتسمين لبعضهما البعض ويسحبان بكل قوتيهما طوال الوقت. التوتر بين الاثنين هو ما خلق العلاقة»

ترافُق ترتيب المكانة والترابط يتجاوز العلاقات الإنسانية. وهو جزء أساسي من الطبيعة، مثله مثل توحد وانقسام الذرات أو التحالفات والعداوات التي تشكل السلسلة الغذائية. من بعيد، نرى نقطة توتر مثالية بين التعاون والتنافس، ويمكننا بسهولة أن نرى متى تخرج دوافع المرء عن السيطرة، كما يحدث عندما يقتل طفيلي مضيفه.

في البشر أيضًا، نادراً ما تكون القوة وحدها مرضية، ويمكن أن تكون في الواقع مدمرة إذا عزلت طرفا عن الآخر. والمزيج السحري هو امتلاك القوة (السيطرة على الموارد) والسلطة أو الوضع الاجتماعي (الاحترام الذي يجلب المودة والولاء والتضامن). من المؤكد أن القادة الأكثر فاعلية يتمتعون بكلا الأمرين: يتمتع الرئيس التنفيذي القوي بالقدرة على التوظيف والفصل، وسلطة الإلهام والتوجيه.

سواء كانوا يدركون ذلك أم لا، فإن جميع المنافسين يعتمدون على البيئة المحيطة بهم، ومقاومتها بقوة كبيرة سيؤدي إلى سقوطهم بالتأكيد. لقد أخذ

لانس أرمسترونغ أدوية محسنة للأداء لقيادة الدرجات بشكل أفضل، والحصول على مرتبة أفضل، والتميز كثيرًا بين زملائه، لكنه انتهى بذلك لكسر الميثاق الذي جعله شرعيًا وخسر كل شيء.

يمكن أن يحدث هذا أيضا بسبب المبالغة في التعاون. وجدت دراسة أجريت عام ٢٠١٢ أن الرجال الذين يُنظر إليهم على أنهم «توافقيون»، أي يتصفون بالموثوقية والمباشرة والإيثار ولين الطبع والتواضع والبساطة ورقة التفكير، أقل بنسبة ١٨٪ من الرجال الذين اعتبروا أقل ميلًا للتوافق. وثمة فرق صغير لكن دال في حالة النساء، حيث اعتبرت الإناث «التوافقيات» أقل مكانةً بنسبة ٥٪ من اللائي لم يكن توافقيات. وتشير دراسة أخرى إلى أن الكرم المفرط يُنظر إليه بشكل سلبي مثله مثل الأنانية المفرطة.

التوتر الأمثل بين التنافس والتعاون، ليس التوازن. يقول ف. فرانك أسارو: « التوازن يعني: عدم الحركة، حالة التعادل، والثبات، أي: غياب التغيير». وبالمثل، كتب ألفونسو مونتوري الباحث المتخصص في الإبداع: «أي نظام يركز على حالة النظام في غياب الاضطراب يصبح بعد قليل نظام تعادل جامد ومتجانس، حيث لا يُتوقع حدوث أي تغيير، ولا يكون ذلك ممكنًا من الأساس».

بالنسبة للتقدم الإبداعي يعد التغيير ضروريًا. كل تواصل إبداعي يحتوي على عنصر تعاوني، إلا أن المنافسة في مجملها تحمل ميزة بسيطة. قد يبدو هذا غير بديهي، لأننا نتوق بشكل عام إلى النظام والوحدة والاتصال. لكن التقدم يعتمد على الاضطراب والسيولة. وفي بعض الأحيان، يأتي أفضل دعم لعملنا ممن يُفقدوننا توازننا.

في حالة بابلو بيكاسو، بعض أكبر الهزات في حياته أتت من هنري ماتيس. في باريس أوائل العشرينيات، التقى الرجلان لأول مرة. كان ماتيس يقود حركة من الفنانين باسم «Les Fauves (الوحوش البرية)، لكنه لم يبد من الراديكاليين. فهو رجل من شمال فرنسا يرتدي بدلات من ثلاث قطع وله لحية حمراء مشذبة، ناداه أصدقاؤه بـ «البروفيسور». في حوار مع صحيفة New York Times في ١٩١٢١ قال: «أخبر الشعب الأمريكي أنني رجل عادي. أنا زوج وأب متفانٍ، ولدي ثلاثة أطفال رائعين، واذهب إلى المسرح، وأحب ركوب الخيل، وأملك منزلا مريحا، وحديقة رائعة أحبها، وزهور، إلخ. تمامًا مثل أي رجل».

كان الإسباني بيكاسو أصغر من ماتيس باثني عشرة عامًا، وكان يملك أسلوبًا مختلفًا تمامًا، وهو أسلوب زئبقي وليس ثابتًا، وطائش أكثر من كونه مهذبًا. لقد أظهرا تباينًا مثاليًا في العديد من النواحي: ففي حين كان ماتيس يعمل أثناء النهار ويحتاج إلى ضوء طبيعي وطبيعة صامتة أو عارضة، كان بيكاسو يعمل ليلًا، ويرسم غالبًا من خياله. وفي حين طور ماتيس الجمال ببطء ومنهجية، كان بيكاسو سريعًا وبارعًا ونهمًا للتأثيرات الجديدة. كان ماتيس أكثر مهارة من

الناحية الاجتماعية، وهو شخصية جذابة في المعارض والصالونات. تكلف بيكاسو الجو البوهيمي الساخط، ومع فرنسيته الغريبة، واجه صعوبة طبيعية في التعامل مع المجتمع الراقي لكنه امتلك موهبة النجوم في جذب الانتباه، بدءاً من إحساس لا يخطئ بما ينبغي إظهاره ومَن ينبغي توظيفه.

في الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩٠٧ رسم ماتيس سلسلة من القطع وعرضها لتصبح سريعًا حديث المدينة، من المرأة ذات القبعة إلى عارية زرقاء. ومع ألوانه الزاهية والأشكال البشرية الغريبة، قدم ماتيس خشونة مذهلة، بل وحشية إلى المشهد الفني، ليتابع من حيث انتهى فان جوخ وغوغان وسيزان، وواجه اعتراضات عنيفة. عندما سافرت لوحة عارية زرقاء إلى أمريكا أقام طلاب في معهد شيكاغو للفنون محاكمة صورية لماتيس بتهمة «القتل الفني» و«الانحلال التام للون» و«الانحراف الجمالي العام»، ثم أحرقوا اللوحة في شكل دمية.

يقول الناقد لافني تيلر غرين: «قبل عارية زرقاء، كان بيكاسو على علم بماتيس وأعماله لكنه لم يجد دافعًا للرد عليه (ولم يكن ماتيس ليولي الكثير من الاهتمام لبيكاسو)، لكن عارية زرقاء غيرت كل ذلك، فقد اعتكف بيكاسو في الاستوديو الخاص به ولم يُرَ لأسابيع، ولم يظهر إلا عندما أنهى لوحة من خمسة عاهرات جاهزات ليحدق الرجال بهن. جاءت اللوحة الكبيرة (التي يبلغ ارتفاعها ثمانية أقدام وعرضها ٧.٨ أقدام) بعد مئات من الرسومات التجريبية والدراسات. أطلق عليها اسم Les Demoiselles d’Avignon (آنسات آفنون) وتظهر خمس عاهرات عاريات في المقدمة، وهن ينظرن إلينا حتى ونحن ننظر إليهن، وبينهن اثنتين بوجوه تبدو كالأقنعة الأفريقية.

كانت اللوحة متفجرة حتى بالنسبة للطليعين، لدرجة أن تاجر بيكاسو وصفها بأنها «عمل رجل مجنون». لكنها بعد ذلك اعتُبرت على نطاق واسع العمل الفني الأكثر أهمية في القرن العشرين، وانطلاقة أسلوب سيعرف باسم التكعيبية، والخطوة الأولى نحو التشويش على التوقعات الأساسية لما يستطيع الفن تقديمه. يعتبر العلماء ارتباط بيكاسو بماتيس أمرا لا لبس فيه. يقول الباحث كيرك فاريدنو منسق معرض ماتيس بيكاسو الدولي في عام ٢٠٠٣: «من خلال رغبة بيكاسو في التفوق على خشونة ووحشية «عارية زرقاء»، وصل إلى أبعد مما كان يمكن أن يصل إليه لولا ذلك،لقد وصل لشيء بضعف الخشونة والوحشية، وأكثر عدوانية وأكثر مخالفة مما قدمه ماتيس».

مع ذلك ساهم ماتيس في عمل بيكاسو هذا، وعندما شاهد اللوحة أُصيب بالذهول. يقول فاريدنو: «إن ما فعله هو دفعه إلى الوراء أعمق في اتجاه التقاليد الغربية، وأعاده إلى جوتو، إلى ما يسمى بالبدائية الإيطالية ... بهذا، دفع ماتيس بيكاسو في ذاك الاتجاه، ودفع بيكاسو ماتيس في هذا الاتجاه، وأصبحا نفسهيما بدرجة أكبر بفضل تحدي كل منهما للآخر».

بينما نقوم بتفحص بيكاسو وماتيس، يجب ألا ننسى بالطبع الصورة الكبيرة المحيطة بهما. لقد كان كل منهما يستجيب للعديد من التأثيرات، وأهمها تأثير بول سيزان. كان كلًا منهما محاطًا بدوائر. في الواقع، بدأت لوحة بيكاسو تعاونًا ملحميًا بين بيكاسو والرسام جورج براك، الذي شعر بالرعب من الصورة في البداية، لكنه سرعان ما بدأ العمل جنبًا إلى جنب مع بيكاسو (بشكل حرفي في كثير من الأحيان) على تطوير المدرسة التكعيبية. لقد أصبحا مرتبطان لدرجة أن براك قال إنهما «مثل متسلقي الجبال المربوطين معًا». لقد اعتمد كل من ماتيس وبيكاسو على جامعين مثل جيرترود وليو شتاين اللذان رتبا أول لقاء شخصي بينهما ودعيا كلًا منهما إلى صالوناتهما التي تعقد في مساء السبت ..

لقد نمت عوالم بيكاسو وماتيس أكبر وأكبر، لكن المكان الفريد الذي كان لكل رجل منهما بالنسبة للآخر لم يتأثر ،بل أصبح أكبر مع الوقت. يقول بيكاسو: «على الرغم من كل شيء، هناك ماتيس وحسب». ويقول ماتيس: «هناك شخص واحد فقط لديه الحق في انتقادي، ألا وهو بيكاسو».

القصة هنا ليست حول أعداء انقلبوا أصدقاء، بل عن عداوة وكياسة متشابكتين، كما في حلزون الصدفة المزدوج. وعندما نرى الاحترام المتبادل والحاجة والتعارض، فإننا نفهم رد جون ريتشاردسون المتهكم على سؤال من «فاز» في معرض ماتيس بيكاسو. في هذا النوع من العلاقات، آخر شيء تريده في العالم هو وقوع الشخص على الأرض غير قادر على النهوض. آخر شيء تريده هو أن تنتهي هذه اللعبة.



١٩

«نرغب جميعًا في أن نكون أصحاب اليد العليا»

وضوح السلطة وسيولة السلطة

بعد توضيح المنافسة باعتبارها قوة باعثة على الحركة، ورؤية كيف تتشابك مع التعاون في لعبة لانهائية، يمكننا أن نرى كيف يتطور كلاهما يوميًا على مر السنين. لا تتنافس الثنائيات التقليدية، وتترتب وترتبط، وتقارن وتنسجم، وتغضب من بعضها البعض وحسب. لعرض ديناميكيات الثنائيات الإبداعية بشكل صحيح يجب أن ننظر إلى أكثر من مجرد التعارض والتعاون. يجب أن ننظر إلى الفوارق في السلطة.

السلطة هي قوة حقيقية وشائعة في جميع العلاقات. وقد تكون واضحةً مثل ميداليات معلقة على الزي الرسمي، أو خفية مثل نظرة دونية خاطفة. يمكن أيضًا أن تكون متعددة الأوجه ومتعددة الطبقات، لكن إذا نظرت في الأمر عن كثب، تجد أنه عادة ما يقوم طرف واحد بإدارة العرض، أو أن ثمة طرف يحتاج الآخر بدرجة أكبر، أو أن ثمة طرف يجد مغادرة الشراكة أسهل من الآخر.

يقول جورج كوستانزا في مسرحية Seinfeld: «لمرة في حياتي رغبت في أن أكون صاحب اليد العليا. لا يد لي .. لا يد على الإطلاق ... كيف أحصل على يد؟».

فأجابه جيري: «نرغب جميعًا في أن نكون أصحاب اليد العليا. يصعب الحصول على تلك اليد. عليك أن تحصل على اليد بشكل صحيح منذ البداية».

هذا صحيح للغاية. دعونا نلقي نظرة على سيكولوجية السلطة. بين حشائش السافانا يحصل الذكور والإناث المسيطرون على أكبر الجوائز، ويقدم مرؤوسيهم إيماءات احترام واضحة. ينطبق ذلك أيضًا على المقاهي ومجمعات المكاتب، حيث يتبع الناس أنماطًا تنبع من مناصبهم المهيمنة أو التابعة. يقول صموئيل جونسون: «لا يمكن أن يجتمع شخصان لنصف ساعة معًا، دون أن يحقق أحدهما على تفوقا واضحا على الآخر».

يقول ريتشارد كونيف في كتاب The Ape in the Corner Office: «لا يستغرق الأمر نصف ساعة». في دراسة أجرتها جامعة ستانفورد منحت مجموعات من الطلاب الجدد في الكلية مشكلة وكلفوا بحلها، ليصنفوا أنفسهم ضمن هرمية خلال أقل من خمسة عشر دقيقة. بل يرسي حتى الأطفال في عمر خمس سنوات مراتب اجتماعية تبقى ثابتة بشكل ملحوظ مع مرور الوقت.

بالكاد يحتاج الإذعان لأن يكون واعيًا، أو حتى ملحوظًا. يقول كونيف: «يدرس الباحثون في جامعة ولاية كينت ترددات المحادثة المنخفضة للغاية. ما استمعوا

إليه هي همهمة عميقة، بتردد أقل من ٥٠٠ هيرتز، في شكل صوتي وليس لفظي، وتعمل مثل أساس تحت كلمات المتحدثين. في كل محادثة درسوها، تقاربت بسرعة نغمات التردد المنخفض للمتحدثين، لكنها لا تلتقي مع بعضها على أرض متوسطة مريحة، بل تلتقي عند المستوى الأكثر هيمنة. وهو ما يعني أنه في مرحلة ما من المحادثة، يستسلم شخص ما وينتقل إلى «قوة الإشارة» التي يتبناها الآخر ويتحول إليها». وسواء كانوا يعرفون ذلك أم لا، فإن المراقبين للمحادثة يشعرون بالطرف الذي يدير العرض، وهو ما يمكن أن يقوي قبضته على السلطة. عندما درس الباحثون المناظرات الرئاسية الأمريكية وجدوا أنه في كل الانتخابات بين عامي ١٩٦٠ و٢٠٠٠، المرشح الذي عدل نفسه ليوافق نغمة الآخر خسر التصويت الشعبي.

علاقات السلطة تؤثر أكثر بكثير من همهمة صوتنا. يُظهر الناس بطبيعة الحال خلافات حول الأفكار والمشاعر، على مستوى القضايا الكبرى واللوجستيات الدقيقة. بشكل عام، يمتلك الشخص الذي يتمتع بالسلطة الموقف الذي تتجه إليه مواقف غيره. يقول عالم النفس دانييل جولمان في كتاب «الذكاء الاجتماعي، سيُجري شريك واحد تحولًا عاطفيًا أكبر ليحقق الالتقاء مع الآخر». تتفاوض الثنائيات ضمنيًا حول اختيار الشريك الذي سيحصل على المزيد من القوة في أي موقف معين. بكلمات أخرى، قد تمنح الأدوار لكل شريك مجال سلطة معين (نفصل المزيد حول هذا الأمر قريبا). مع ذلك، فإن أحد أعضاء الشراكة سينتصر بشكل عام في جانب مهم واحد، وهو القدرة على التأثير على شعور الآخرين تجاهه أو تجاهها. يقول جولمان: «بشكل عام يجري الشريك الأقل قوة أكبر التعديلات الداخلية خلال تقاربهما العاطفي».

السلطة بالنسبة للعلاقات، كالجاذبية بالنسبة للمادة. لكن على عكس الظواهر الفيزيائية الملموسة، فإن منابع السلطة قد تكون غامضة أو تعسفية. يتسبب ببساطة اعتقادك بأنك القائد، أو حتى مجرد إبراز هذا الموقف، في أن تصبح القائد فعلًا. يدفعك الموقف دفعًا نحو السلوك، والسلوك يولد التوقعات، والتوقعات تقوى في شكل عادة. في كل حين، يمكن أن تؤدي فكرة السلطة إلى تحقيقها في الواقع، حيث يراكم أحد الطرفين خبرة في القيادة أو في أي مزايا صلبة أخرى توصل إلى القمة.

على الرغم من أنه قد يزعج أحلام المساواة إلا أن عدم تكافؤ السلطة ليس مشكلة في العلاقات في حد ذاته. على العكس من ذلك، قد تكون العلاقات المتماثلة أقل حميمية من العلاقات غير المتماثلة. تخيل زميلين في حالة انشغال كبيرة، ويرغبان في التواصل. يحاول الأول الاتصال بالثاني، لكن الثاني مشغول فيترك المكالمة تذهب إلى البريد الصوتي. يرد الثاني المكالمة في الوقت الذي يناسبه لكن الأول مشغول الآن. كل واحد لديه قوة،، ولا يتحدثان عبر الهاتف أبدًا.

لكن في حالة عدم التكافؤ يحدد الشريك المهيمن وقت المكالمة، ويُفرغ المرؤوس نفسه، ويتم الاجتماع، والاجتماع التالي، و الاجتماع الذي يليه. تتحقق العلاقة الحميمة من خلال التجارب المشتركة، وهو ما تيسر بفضل تفاوت السلطة في هذه الحالة.

قد يكون تباين السلطة واضحًا ومعترفًا به في الثنائيات الإبداعية، كما يحدث عندما يعمل رئيس مثل ستيف جوبز مع نائب مثل جوناثان إيف، أو مصمم رقص مثل جورج بالانشين (المدير التنفيذي الفعلي لشركته) مع راقصة مثل سوزان فاريل (موظف فعال). في حالة ثنائيات أخرى قد يكون القائد واضحًا فقط للمطلعين، كما هو الحال مع تيري باركر ومات ستون (من برنامج South Park، تذكر تيري هو لاعب الوسط) أو جيمس واتسون وفرانسيس كيرك. عندما قابلت واتسون في عام ٢٠١٣ أي بعد تسع سنوات من وفاة كريك، قال لي: «في الآونة الأخيرة، توصلت مرة أخرى إلى أنني مشرق، لكن ذلك كان بسبب وفاة كريك. طالما كان فرانسيس على قيد الحياة، كنت أعرف مكاني». وقد قال عالم زميل للكاتب هوريس فريلاند جودسون: «كان فرانسيس هو الشخص الذي يتحرك جيم بالنسبة إليه».

الميزة الرئيسية لوضوح السلطة هي غياب الصراع. يقول عالم الرياضيات فرانس دي وال: «على الرغم من أن المواقف داخل التسلسل الهرمي تتولد من المنافسة، فإن الهيكل الهرمي نفسه، بمجرد تأسيسه، يلغي الحاجة إلى مزيد من الصراع. من الواضح أن أولئك الذين يشغلون مستوى أدنى كانوا يفضلون لو شغلوا مكانة أعلى، لكنهم يفضلون تحقيق ثاني أفضل هدف، وهو أن يتركوا بسلام. التبادل المتكرر لإشارات المكانة يطمئن الزعماء بأنه لا حاجة لهم إلى تأكيد مواقعهم باستخدام القوة».

أحد الأسباب التي تجعل من ظهور تباينات في السلطة ضمن الشراكات الإبداعية منطقيا، هو أن الشخص القوي، في أي حالة معينة، يملك قدرة أكبر على الوصول إلى بعض أنماط التفكير المعينة. يربط عدد من التجارب بين إحساس الإنسان بالسلطة التي يملكها بافتراضه أن الآخرين يجب أن ينظروا إلى العالم بنفس نظرته. على سبيل المثال، أعد عالم النفس آدم غالينسكي المتطوعين بحيث يشعرون بالقوة أو بالعجز، ثم طلب منهم رسم الحرف E على جباههم. كانت احتمالية أن يرسم الأقوياء الحرف بحيث يكون صحيحًا من منظورهم حين ينظورون في مرآة وتكون معكوسة بالنسبة لشخص يقف أمامهم، أكبر بثلاث مرات.

يعتقد الأقوياء أن أفكارهم مهمة. فهم يعدون المسودات، ويبنون النماذج المبدئية، ويطلبون الاجتماعات، ويجزون الركلة الكبيرة. وقد وجدت عالمة النفس إيمي كودي أن الأداء يتحسن بمجرد التجسيد الظاهري للقوة. تقول كادي: «ما يفعله الناس عادةً قبل إلقاء خطاب أو المشاركة في اجتماع

مبيعات هو الجلوس على كرسي، والانحناء على ملاحظاتهم أو هاتفهم الآيفون، وهذا عكس ما ينبغي عليك فعله. إنك تجعل نفسك صغيرًا. بدلاً عن ذلك يجب أن تتجول في الردهة، وترفع ذراعيك. وأن تجلس على مكتبك وترفع قدميك على سطحه. قف على أطراف أصابعك وارفع يديك في الهواء». ومع ذلك، يمكن أن تصبح كل ميزة من ميزات السلطة عيبًا في حد ذاتها. الأشخاص الأكثر تركيزًا على المشهد البعيد عن أعينهم، قد يشعرون بأن عوالمهم ضيقة وأفقها محدود. وهذا هو الجانب الآخر من دراسة ي. آدم جالينسكي. فنفس الحركة التي تعكس الثقة في النفس تعكس أيضًا عدم الاهتمام بمنظور الآخرين.

هذا تحدٍ شائع يواجه المتفوقين، ويواجه الثقافات المحيطة بهم. فوفقًا لنظرية النهج/التثبيط، يميل الأقوياء إلى التحدث أكثر، ومقاطعة الآخرين أكثر، وإلقاء المغازلات أكثر، والانخراط في الصراعات بسهولة أكبر من الأشخاص الأقل قوة. وإذا ما تركوا دون رادع، يفقدون مثبطاتهم تمامًا. تأمل عقد ليندون جونسون لاجتماعات أثناء تواجده على المرحاض أو دينيس كوزلوفسكي، الرئيس التنفيذي السابق لشركة Tyco الذي عقد حفلًا تكلف مليوني دولار لزوجته بتمويل جزئي من أموال الشركة. هذه ليست مجرد قصص عن الغرابة أو الجشع. السلطة نفسها لا تفسد، لكن ما يفسد هو السلطة المطلقة. يقول عالم النفس داتشر كيلتنر: «إن المهارات الأكثر أهمية في الحصول على السلطة والريادة بشكل فعال، هي ذات المهارات التي تتدهور حالما نصل إلى السلطة».

يقول كيت لوديمان وإيدي إرلاندسون، المدربان التنفيذيان ومؤلفا كتاب «Alpha Male Syndrome»: «لا تخطئ، يحتاج العالم إلى ذكور متفوقين. شجاعتهم وثقتهم وطاقتهم التي لا تكل وروحهم القتالية، عند استخدامها بالشكل المناسب، تجعلهم قادة طبيعيين في المواقف التنافسية. تكمن المشكلة عندما يستخدمون نقاط قوتهم الاستثنائية بشكل غير لائق، أو حين يستخدمونها بتطرف بحيث يحولونها إلى عيوب مأساوية، فتصبح ثقتهم غطرسة، وتصبح قوتهم عدوانية، وتصبح تنافسيتهم صراعا حتى الموت، فينظرون حتى إلى زملائهم في الفريق باعتبارهم منافسين يجب إيقاع الهزيمة بهم». لكن هذه القوة وتلك العيوب تميلان إلى الوجود معًا. في دراسة استقصائية شملت ١٥٠٧ شخصًا، وجد لودمان وإرلاندسون أنه «بشكل عام، كلما زادت نقاط القوة، زادت المخاطر». والمخاطر ليست فقط أن أعضاء المنظمة الآخرين قد يصبحون غير سعداء. في تجارب مال المشاركون المعدون للشعور أكثر بتقييم الآخرين من خلال الاعتماد على الصور النمطية. ووجد مسحٌ آخر أن الأساتذة الجامعيين رفيعي المستوى أصدروا أحكامًا أقل دقة حول مواقف زملائهم من أصحاب السلطات الأدنى مقارنة بأحكام

زملائهم حول نفس المواقف. في العافية أو في الشدة، يميل الأقوياء إلى رؤية العالم من وجهة نظرهم الشخصية. وبدون قيود، يصبح ذلك مشكلة هائلة بوضوح. لهذا السبب عندما ننظر إلى الاستخدامات المتسقة والفعالة وطويلة الأجل للسلطة، نرى أشخاصًا أقوياء يلجئون إلى زملائهم الأقل سلطة طلباً للمساعدة. وكلما نظرنا إلى هذا الأمر، زاد تعقيد فهمنا الأول للقوة.

في حين أن صاحب اليد العليا في الثنائيات الإبداعية يكون واضحًا عادة، إلا أن ثبات دور القائد والتابع لا يمكن أن يكون مطلقًا. هذه هي مفارقة ديناميكيات السلطة، وليس من السهل تلخيصها. بإحدى الطرق يبدو الأمر وكأنه متناقض: يعتمد التواصل الإبداعي رفيع المستوى على علاقات سلطة هرمية وسائلة. بعبارة أخرى، يبدو الأمر بديهيًا: لكي يكون الثنائي قويًا، يجب أن يكون كلا العضوان قادران على لعب دوري القيادة والتبعية. ومثلما سنرى، يساعد علم النفس البحثي في ترسيخ تلك المفارقة، وتساعد القصص على إعادتها إلى الحياة.

من الطرق التي يمكن بها إلقاء نظرة على جوهر هذه المعضلة، هو التأمل في رقصة التانغو. يمكن أن تكون أغنية «Takes Two to Tango» أغنية معبرة عن هذا الكتاب. فقد أُلفت على يد فريق مكون من الملحن أل هوفمان وكاتب الأغاني ديك مانينغ، وأداها ثنائيان شهيران، راي تشارلز مع بيتي كارتر أولًا، ثم مع أريثا فرانكلين. على مر السنين، أصبح هذا تعبيرًا شائعًا عن طريقة اتحاد شخصين بشكل غير قابل للفسخ، وضروري، في أي موقف.

رددت الأغنية في رأسي لبعض الوقت قبل أن يقفز إلى ذهني سؤال لماذا التانغو بالذات؟ افترضت في البداية أن السبب هو الإيقاع الجذاب وتجميل العنوان بالجناس. لكن تناولت في أحد الأيام الغداء مع جيليان لورين الروائية وكاتبة المذكرات وراقصة التانغو، فأخبرتني أن التانغو هو في الواقع أكثر أشكال الرقص اجتماعية. وفسرت: «على عكس الفوكستروت أو الفالس أو أي شيء آخر، ليس للتانغو خطوات، ويحتوي على الكثير من الأساليب، وينضوي على كثير من العمل، لكنه لم يحدد حركات تتعلمها ثم تطبقها. لقد طُور بالفعل أثناء ممارسته عبر التواصل»، ثم أخبرتني جيليان عن تجربتها مع البدء في رقص التانغو، وكم وجدت أنه من الصعب عليها كامرأة أن تتنحى إلى دور التابع. وقالت: «بالنسبة إلى نسوية متعصبة، كانت تجربة عاطفية حقًا؛ لأنك تخطوا إلى هذه الثقافة الكاملة المختلفة. وأن يخضع لقوة الإنصات؛ إنه شيء مختلف حقًا».

وفقًا لجيمي روز مؤلفة كتاب «Shut Up and Dance»، وهو دليل للعلاقات يعتمد على مبادئ التانغو، فهو من بين جميع الرقصات القائمة على التشارك ، «الأكثر تشددًا في القيادة/المتابعة». تقول روز في الكتاب: «يمكنك التفكير في الأمر باعتباره يشبه قيادة سيارة، يمكن لشخص واحد فقط تولي عجلة

القيادة وتوجيهها في كل لحظة «. مع ذلك، وجدت روز أن قبول هذا النوع من السلطة كان بمثابة تمكين كبير للتابعين.

وقد مرت جيليان بنفس التجربة. لقد أخبرتني:»على أعلى المستويات، يقود القادة بشكل مطلق، لكن جزء من القيادة يتمثل في بذل اهتمام كبير للغاية للتابع وردوده. تستجيب المتابعة، لكن طبيعة رده يمكن أن تغير كل شيء في لحظة. يعلم التابع القائدَ طريق القيادة».

يمكننا أن نجعل ذلك أكثر تماسكًا من خلال النظر مرة أخرى إلى قيمة منظور المرؤوس. دعنا نأخذ بعين الاعتبار تلك الدراسة الجامعية التي طلبت من الأساتذة الجامعيين ذوي السلطة الكبيرة والأساتذة ذوي السلطة المنخفضة تقييم زملائهم. اتضح أن الأشخاص الذين ينظرون إلى هرم السلطة من أسفل كانت رؤيتهم أكثر وضوحًا تجاه ما يجري فوقهم. هذا هو الاكتشاف المشترك. وجدت العديد من الدراسات أن الإخوة والأخوات الأصغر سنًا يؤدون أداءًا أفضل من الأكبر في اختبارات تقييم «نظرية العقل»، أي تقييم القدرة على فهم ما يعتزم الآخرون فعله ويؤمنون به. ديبورا جرونفيلد عالمة النفس في ستانفورد وجدت أن قرارات المحكمة العليا في الولايات المتحدة تميل إلى أن تكون أكثر دقة في ذكر الخلاف عندما يكتبها قضاة من الأقلية.

في الواقع، يميل منظور أصحاب السلطة المنخفضة إلى أن يتضمن وعيًا أكبر. يقول ريتشارد كونيف: «بينما يهتم ذوي السلطة بالمكافآت المحتملة، فإن المحرومين من السلطة يولون اهتمامًا بالتكاليف المحتملة؛ إذ عليهم أن يظلوا متيقظين لما يجري حولهم لأنهم أكثر عرضة للتهديدات بمختلف أنواعها، من التسريح من العمل، إلى التكليف بالمهام السيئة التي لا يريد أي شخص آخر التعامل معها».

لا يستسلم التابعون بالكامل، فهذا من شأنه أن يجعلهم كالطائرات المسيرة عن بُعد، لا شركاء. العديد من العلاقات الإبداعية تتضمن توزيعًا واضحًا للسلطة، مع إحساس قوي بتشارك السلطة، بحيث يمكن للثنائي الاستفادة من الوضوح في معرفة من هو المهيمن ومن الإبداع المتضمن في إشراك وجهات نظر أصحاب السلطات الضعيفة والقوية في عملهم. في عروض شابيل، امتلك ديف تشابيل الكلمة الفاصلة فيما يتعلق بالمواد. كان يقول لنيل برينان، المؤلف المساعد: «إذا ساء الوضع، فمؤخرتي هي التي على المسرح، وليست مؤخرتك». لكن نادراً ما لجأ تشابيل إلى هذا النوع من القرارات الفاصلة، وعادة ما كان يعمل على حل الخلافات مع برينان حتى يكون الاثنان سعداء. كذلك استسلمت سوزان فاريل إلى بالانشين، لكنه تنازل لها عن سلطة هائلة أيضًا، بما في ذلك ما كتبه جاك دامبويز «القدرة على اختيار عروض الباليه التي ستكون ضمن البرنامج ومن سيرقصها». حتى أكثر العلاقات غير المتكافئة وضوحًا كالعلاقة بين أي مدير ومساعده مثلًا، تتطلب

درجة من التكافؤ الذي يحمل قيمة. وفقًا لباربرا كوركوران امرأة الأعمال والشخصية التلفزيونية، فبالنسبة لرائد الأعمال «أهم قرار يمكنك اتخاذه هو وضع التفاصيل بين يد شخص بمتلك نفس قدرتك»، وهي هنا تتحدث عن غيل أبراهامسن، مساعدها التنفيذي، الذي يتفحص مئات الرسائل الإلكترونية يوميًا ويقرر أيًا منها سيجذب اهتمام كوركوران.

أما الخطر الأكثر وضوحًا لهذا السيولة، وهو خطر محدق بالطرف الأقوى، فهو انقلاب الأوضاع. كانت فرقة The Detours فرقة روجر دالتري. لقد كان هو من دعا عازف الغيتار جون إنتويستل للانضمام إليها، ثم عازف الغيتار بيت تاونشند. وبعد عامين انضم إليهم لاعب الدرامز كيث مون أيضًا. اهتم دالتري بحجز أماكن العرض، وأعد قوائم المسرح، وتولى قيادة الشاحنة. يقول تاونشند: إذا تجادلت معه «عادة ما تحصل على صفعة من الخمس» (أي على لكمة). لكن عندما احتاجت الفرقة إلى كتابة كلمات خاصة بها، كان بيت هو من أمتلك المهارات اللازمة لذلك. جلبت أغنية «I Can’t Explain» للفرقة (التي أصبحت تُعرف باسم فرقة The Who) عقد تسجيل. ولم يمض وقت طويل قبل أن يستولي تاونشند على القيادة. و رأيه في دالتري في ذلك الوقت، لم يكن رقيقًا، حيث قال بيت: «كيث كان عبقريًا. وكان جون عبقريًا. وكنت بالتأكيد على حافة العبقرية. وكما تعلمون، كان روجر مطربًا. وهذا كل ما في الأمر».

لكن وبينما تولى دالتري مكانه باعتباره تابعا، لم يتراجع. يقول دالتري: «لقد ناضلت من أجل العثور على صوت أكثر من أي شيء آخر .. صوت حقيقي لهذه الفرقة». في أواخر الستينيات من القرن الماضي، كتب تاونشند أول أوبرا روك كاملة باسم Tommy، التي تدور حول شخص أصم وأبله وأعمى. كانت العديد من الأغاني تتكلم بضمائر المتكلم، وفيما تدرب دالتري على المادة، وغنائها بصوت المتكلم، نما هوسه بأن يكون أكثر من مجرد مغني عادي. وأخيراً، قال لتاونشيند: «هل يمكنني أن أكون تومي؟».

يقول تاونشند: «أتذكر أنني قلت لنفسي: نعم. ليصبح روجر تومي .. ليصبح هذه الشخصية ونصبح متعادلين، وعندها سنكون أقوياء بشكل لا يُصدق؛ لأننا سنكون متوازنين. لقد كان زواجًا، لكنه كان زواجًا جيدًا. لقد كانت تلك السنين عظيمة». كانت عظيمة للعمل الإبداعي، وليس للكسب منها. يقول دالتري: «لقد بُنيت The Who على المنافسة. وكانت المنافسة رهيبة، داخل وخارج المسرح». لقد وصلت إلى درجة الغليان في بعض الأحيان. في إحدى المرات ضرب تاونشند دالتري على كتفه بغيتاره الكهربائي، فجذبه دالتري وأوقع تاونشند على الأرض. قد تبدو هذه المشاحنات تافهة، لكن من الصعب فصلها عن التوتر الأساسي والتوتر المتوالد الذي يتخلل ترتيباتهما، حيث لا يكون المغني الرئيسي هو الشخصية القيادية، وحيث يدرك كبير مؤلفي الأغاني والحالم أن القيادة المطلقة هاوية مطلقة.

***

٢٠

«أحب الشجار مع أورف»

الصراع

هذا هو التوتر إذن: وضوح السلطة قد يلغي الصراع، لكنه قد يخنق الإبداع. مع الوضوح الكافي، يحتاج الثنائيات إلى بعض السيولة. وبالتالي تعد الصراعات جزءًا عضويًا من العملية. هذه هي الأخبار السيئة. أما الأخبار الجيدة فهي أن الصراع ليس سيئًا بالضرورة، إنما يشير إلى مشكلة تحتاج إلى حل؛ إذ قد ينشأ الصراع من السلوك الصحيح، أي قيام بعض الأطراف بأدوارها، والتعبير عن آرائها، وتطبيق مناظيرها، والتسبب ببعض الإزعاج، والتدقيق، والتجول في أحلام اليقظة، وعدم تحمل تأخر الطرف الآخر، والإصرار على أن ثمة حاجة لمزيد من العمل، والإصرار على تقديم بعض الأشياء إلى الإنتاج.

قد ينشأ صراع حول جوهر، أو حول عملية، وقد يؤدي إلى تشويه العلاقة الشخصية والمهنية. تنصح بعض الكتيبات الإرشادية بإبقاء هذين العالمين منفصلين تمامًا. لكن وفقًا لأيمي إدموندسون المتخصصة في علم الإدارة وديانا ماكلين سميث عالمة النفس، وكلاهما درس الموضوعات الساخنة في مكان العمل، نادرًا ما يكون هذا ممكنًا. بطبيعتها تزيد الصراعات حرارة المشاعر، وعندما تثور العواطف تنحل الحدود العقلية بشكل طبيعي. تزيد المواضيع الساخنة الشكوك التي «لا يمكن تقليصها من خلال مراجعة الحقائق المتاحة» كما كتبت إدموندسون وسميث، وتجلب إلى مقدمة المشهد «اختلاف النظم القيمية والعقائدية، أو اختلاف الاهتمامات(التي تمر دون تأمل)».

يقول مارك ف. أولسن وويل شيفر، كاتبا العروض التلفزيونية والزوجان اللذان أبدعا وأنتجا مسلسل Big Love من إنتاج HBO، أنهما يتكلمان مع بعضهما البعض بضغينة لا يسمحان بها أبدًا بين موظفيهما. وليس الأمر أنهما يختلفان فقط حول نقطة انقلاب مجرى الأحداث. إذ يقول أولسن: «سيظهر صراع حين تخرج جميع الأمتعة القديمة». وأضاف: «ثمة مواضع في الطريق ٢١٠ (الطريق السريع في لوس أنجلوس)، حيث نذهب بانتظام لنصرخ بكل ما لدينا من طاقة في وجه بعضنا البعض». من اللحظات التي لا تُنسى خلال السنوات الخمس التي قضيتها في البحث، حين وصف لي رجل شريكه في الكتابة بأنه « عبقري « و» أفضل شيء حدث لي على الإطلاق»، ثم قال لي:» لكنه يدفعني إلى الجنون وأكثر. في بعض الأحيان أرغب في طعنه بسكين في عينه». وقد أذهلني ذلك بالذات؛ لأن هذه كانت المرة الثانية التي يستخدم فيها أحدهم ذلك التعبير (في المرة الأولى، كانت الأداة الحادة عبارة عن مقص).

وتكثر الصراعات الملحمية بين الثنائيات. في My Best Fiend الفيلم الوثائقي الذي أخرجه فيرنر هيرزوغ عن الممثل كلاوس كينسكي الذي عمل معه في فيلم Agurrie, the Wrath of God وفيلم Fitzcarraldo وغيرها، كانت تورية هيرزوغ مزحة مقارنة بكلمات كينسكي لهيرزوغ. لقد وصفه في مذكراته بأنه «بائس، وحقود، وحسود، وبخيل، ودنيء، ومتعطش للمال، خبيث، وسادي، وغدار، ويطعن في الظهر، ومبتز، وجبان، وكاذب بكل معنى الكلمة».

لكن التناطح قد يكون ضروريًا للعمل الإبداعي. يقول فرانسيس كريك أنه إذا كانت لديه فكرة معيبة فإن «واطسون سيخبرني بعبارات لا لبس فيها بأنها هراء، والعكس صحيح. فإذا كانت لديه أفكار لا تعجبني، وأرغب في قول ذلك، فهذا من شأنه أن يهز تفكيره». اعتقد كريك أنه من الضروري أن يكون المرء «صريحًا تمامًا، ويمكن أن تقول كلامًا وقحًا للشخص الذي تعمل معه». وقال أيضًا: إن الموت الذي يتربص بالتعاون الحقيقي هو: «الأدب».

اللافت للنظر مع واتسون وكريك هو أن عدم تهاونهما مع بعضهما البعض خدم عملهما، في حين أن ثنائيًا آخرًا من العلماء، واللذان كانا في نظر الجميع في وضع أفضل من واتسون وكريك لحل معضلة الحمض النووي، أعاقتهما ديناميكية القوة التي منعتهما من الانسجام بشكل كامل. في يناير ١٩٥١ عاد الفيزيائي موريس ويلكنز من إجازته إلى كلية كينغز بلندن، وهي إحدى مراكز أبحاث الحمض النووي، ووجد عالمةً شابة تدعى روزاليند فرانكلين تعمل في مختبر الأشعة السينية. ومع افتراض بأنها كانت مساعدته الجديدة سألها عن حال تقدم بحثها. يتذكر ويلكنز: «كل ما قالته هو: «عد إلى مجاهرك»، وهو الأمر الذي أربكني». دون علم ويلكنز خُصص لفرانكلين مساحة في المختبر الذي كان يستخدمه (وخصص لها طالب دكتوراه لديه ليكون مساعدها) حتى تتمكن من إجراء أبحاثها حول الحمض النووي والتي لم تكن متفرعة من أبحاثه. لم يذكر ج. ت. راندال، مدير المختبر، ويلكنز إلى فرانكلين حتى عندما عينها. لقد كانت باحثة ممتازة، واكتشفت اكتشافا مهما بأن ثمة نوعين من الحمض النووي، لا نوعا واحد فقط، لكنها كانت في حرب باردة دائمة مع ويلكينز.

على بعد ستين ميلاً شمالاً، في كامبريدج، كان واتسون وكريك يثيران غضب بعضهما البعض. يقول كريك: «لقد طورنا طرقًا غير معلنة للتعاون، لكنها مثمرة، وهو شيء كان ينقص مجموعة لندن تمامًا. إذا اقترح أي أحدنا فكرة جديدة، فإن الآخر سيأخذها على محمل الجد، وسيحاول بطريقة صريحة ولا عدوانية هدمها. واتضح أن هذا أمر بالغ الأهمية».

وفي يناير ١٩٥٣، زار واتسون مكتب ويلكنز في لندن، وأراه ويلكنز صورة نقدية لفرانكلين. يقول واتسون «في اللحظة التي رأيت فيها الصورة فغرت فاهي». كانت الصورة المعروفة باسم الصورة ٥١، صورة أشعة سينية للشكل «B» للحمض النووي. وكان واتسون وكريك قد ظنا أن بنية الحمض النووي قد

تشكل حلزونًا، لكن لم يكن لديها بيانات تؤكد ذلك. ولم تظهر الصورة ٥١ نمطًا حلزونيًا فحسب، بل تمتعت بوضوح كافٍ لإظهار المسافة بين كل إلتواء حلزوني.

وظل السؤال: كيف كانت القواعد الأربعة، وهي اللبنات الجزيئية للحمض النووي المعروفة بالأدينين والثايمين والجوانين والسيتوزين (أو A، وT، وG، وC) مرتبة داخل الحلزون؟ في أواخر ١٩ فبراير ١٩٥٣ انحنى واتسون لمطابقة كل قاعدة مع قاعدة مشابهة لتشكيل الهيكل (أي القاعدة A مع A، وT مع T، وهكذا)، في حين دعم كريك فكرة الاقتران التكميلي (أي: A مع T، وG مع C)، جزئيًا لأن كمية الأدينين تساوي دائمًا كمية الثايمين، وكمية الجوانين تساوي دائمًا كمية السيتوزين. يقول كريك: «إذا سار أحدنا على المسار الخطأ، يخرج الآخر منه».

في أواخر فبراير ١٩٥٣، عالم زائر اقترح افتراض أن قواعد الترابط الهيدروجيني ستجعل الاقتران التكميلي يعمل داخل هيكل حلزوني، مما يسمح لـ A بالترابط مع T، وC مع G. ثم، في مساء يوم ٢٧ فبراير، قلق واتسون من نموذج الحمض النووي وشكى من صعوبة جعل الهيكل حلزوني مناسبًا إذا كان العمود الفقري للسكريات الفوسفاتية في الداخل. وحسبما روى لي واتسون: «أعتقد أن فرانسيس أدرك كم كان من الصعب بناء هيكل، أي هيكل، وقال للتو: «ابني الفوسفات في الجهة الخارجية». وأجبته إجابة وقحة قائلًا: «سيكون هذا أسهل من اللازم»» فأجاب كريك: «إذًا لماذا لا تفعلها؟».

في الصباح التالي، نتج هيكل حلزوني مزدوج أنيق، مع ترتيب كل قاعدة بحيث جذبت زميلتها بشكل طبيعي. علاوة على ذلك، يمكن للنموذج «الانفتاح» وعمل نسخ منه، مما وفر نظرة واضحة حول طريقة تكرر الحمض النووي. وعلى الرغم من أن الأمر سيستغرق أسبوعًا آخر لوضع اللمسات الأخيرة على النموذج، فقد كتب واتسون في ذلك اليوم بالذات: «غادر فرانسيس مسرعًا نحو إيغل لإخبار كل من يصل إليه صوته بأننا عثرنا على سر الحياة».

من المؤسف أنه على الرغم من أن روزاليند فرانكلين وموريس ويلكنز لم يتشاجرا، إلا أنهم لم يتحدثا أيضًا. هذا يذكرني بمذكرات كاتب الأغاني آلان جاي ليرنر حول تدهور علاقاته بالملحن فريدريك لوي الذي أنتج معه فيلمي My Fair Lady و Camelot. حيث كتب ليرنر في مذكراته «The Street Where I Live»: «ثمة كثير مما لم يُقال. في النهاية كنا مثل أحد الأزواج الذين حكي عنهم نويل كوارد في أعماله المبكرة. تقول إحدى الشخصيات: «هل يتشاجران؟» فترد أخرى: «أوه، لا». فتجيب الأولى: «إنهما غير سعداء لدرجة أنهما لا يتشاجران».

على النقيض من ذلك، يسعد الكثير من الأزواج بالمشاجرات. فعلى سبيل المثال، هاجم أورفيل وويلبر رايت بعضهما بلا هوادة. يتذكر الميكانيكي تشارلز تايلور أنهما «كانا يدخلان في نقاشات رائعة. كانا يصرخان في بعضهما البعض

بشيء فظيع. لا أعتقد أنهما كان يغضبان فعلا، لكن من المؤكد أنهما كان يتحمسان حقًا. في صباح أحد الأيام الذي تلا أشد نقاش سمعته في حياتي جاء أورف وقال بأنه يعتقد أنه كان مخطئًا ـ وأن عليهم العمل حسب طريقة ويل. بعد بضع دقائق جاء ويل وقال إنه فكر في الأمر وربما كان أورف على حق. ما تفاجأت به أنهما كانا يتجادلان في الأمر من جديد، لكن في هذه المرة قاموا بتبادل الأفكار».

يقول ويبلر: «أحب الشجار مع أورف؛ إنه متشاجر جيد».

قد يبدو هذا غريبًا، لكن متعة ضرب الطرف الآخر ليست بالضرورة أقل أهمية من الوقوف في ظهره، بل في الواقع قد يحمل نفس نوع المتعة. وفقًا للأبحاث التي أجراها عالم النفس جيمس دبليو بينبيكر من جامعة تكساس على محتوى كلمات المراسلات، المؤشرات المرتفعة على المشاجرة إيجابيًا ترتبط بالشعور بالتقارب. وتذكر هنا أن الأشخاص الذين يمكنك التجادل معهم حقًا، هم في الغالب أعز أصدقائك.

يمكن أن يكون الصراع أيضًا شكلًا من أشكال اللعب الاجتماعي، والذي يعد عند العديد من الكائنات المختلفة، مصدرًا للسرور والتقارب. ويبدو أن بعض الأنواع تلتزم بقاعد النصف والنصف؛ إذ تترتب الأمور بحيث يحرز كل منهم الفوز أو الخسارة في الألعاب بنفس المقدار، بغض النظر عن مدى قوة أو ضعف العلاقة بين الشركين.

في الثنائيات الإبداعية، يتمثل الشكل الرئيسي للعب الاجتماعي في المزاح، الذي صوره سي. إس. لويس في كتابه Surprised by Joy حين قال: «عندما تشرع في تصحيح بدعه، ستجد أنه قد قرر تصحيح بدعك! ثم تبدئان في الشجار حول ذلك، بقوة وعنف حتى وقت متأخر من الليل، ليلةً بعد ليلة، أو خلال المشي في الحقول التي لا يأبه لها أحدكما، يتعلم كل منكما قوة لكمات الآخر، وغالبًا تصبحان أشبه بأعداء يكنان لبعضهما الاحترام من كونكما أصدقاء . في الواقع يغير كل منكما الآخر (على الرغم من أنه لا يبدو كذلك في حينه)، لتخرجا من هذا الصراع الأبدي عقلًا مشتركًا، وتنشأ بينكما مودة عميقة».

قد تخشى العين غير المدربة من مشاهدة هذه المعارك. تذكرت مارغريت ابنة إليزابيث كادي ستانتون، رؤية والدتها وسوزان ب. أنتوني تسيران في اتجاهين متعاكسين. تتذكر: «توصلت في عقلي إلى أن هذه الصداقة الجميلة التي دامت لأربعين سنةً قد انتهت أخيرًا، رأيتهما وهما في طريقهما للنزول من أعلى التل وذراعاهما متشابكان. وعندما عادتا اتجهتا مباشرة إلى الشروع في العمل من حيث توقفتا، وكأن شيئًا لم يحدث أبدًا. لم تشرحا موقفيهما، ولم تعتذرا على الإطلاق، ولم تذرفا دمعة، ولم تتصالحا كما يفعل الآخرون».

حتى عندما يكون الوضع غير سارٍ في لحظة ما، فقد يكون الصراع مفيدًا على المدى المتوسط أو الطويل، حيث يوفر، بتعبير فني، الوظائف الاجتماعية.

على سبيل المثال يمكن أن يُبرز الصراع أوجه الاختلافات في المنظور، وهو ما قد يكون أسرع طريقة لاكتشاف مشكلة ما تحتاج إلى حل.

يقول جون جوتمان/ الباحث في الزواج، إن الأزواج الذين يُرجح استمرار زواجهم يتبادلون خمس ملاحظات إيجابية مقابل كل ملاحظةٍ سلبية. حدد البحث الذي أجراه الاستشاري مارشيل لوسادا وعالمة الإدارة إيميلي هيفي كمية التعليقات الإيجابية والسلبية في فرق العمل، ووجدا أن أفضل الشركات أداءً كان تشهد ما يقرب من ستة محاورات إيجابية مقابل كل واحدة سلبية، وبلغ متوسط الفرق ذات الأداء المتوسط ما يقارب اثنين مقابل كل واحدة سلبية. أما الفرق منخفضة الأداء فشهدت ثلاث محاورات سلبية لكل واحدة إيجابية.

بالنظر للانتقادات الموجة إلى بحث لوسادا الأخير، وأن ثمة أسباب تدفع للشك في دقة هذه الأرقام، لكن النقطة المهمة بالنسبة لي هنا هي أنه يسلط الضوء على الضرورة العامة لتبادل التأكيدات جنبًا إلى جنب مع التحديات بنسبة صحيحة. الشيء الصعب في العمل الإبداعي هو إثارة التأكيدات والتحديات. قد تأتي التفاعلات السلبية بنتائج إيجابية. قد يُعتبر النقد أو الرفض الذي يبدو في البداية كلدغة نحلة، أشبه بنكزة إبرة الطبيب لاحقًا. إنه نفس الألم خلال اللحظة، ولكنه قد يبدو في النهاية ضرورة طبيةً عندما يتعلق الأمر بتقدير ما تحته. لقد وجد جون غوتمان في دراسته أن الأزواج المسالمين في وقت مبكر من علاقاتهم، أبلغوا عن معدل أعلى من السعادة الزوجية من الأزواج الذين يتشاحنون، لكن بعد ثلاث سنوات من المتابعة، كان الأزواج المسالمون أكثر عرضة للطلاق أو الاقتراب من الطلاق، في حين مال الأزواج المشاكسون إلى حل مشكلاتهم والتمسك ببعضهم البعض.

ويشدد غوتمان أيضًا على ضرورة التمييز بين الصراع والاحتقار. فالأول قد يبدو مثل مطر يهطل على منزل، ى يهدد المبنى وجيد للحدائق. أما الأخير فهو مثل النمل الأبيض الذي يأكل الأساس. ويشدد على أهمية «الإصلاح»، الذي قد يكون لحظة تصالح تقليدية أو ببساطة قليل من الخفة. تخيل الزوجين اللذين يصف غوتمان وهما يتجادلان حول نوع السيارة التي سيشترونها. تريد أوليفيا شاحنة صغيرة، وناثانيل يريد سيارة جيب. وقد خاضا نفس الجدل من قبل. يلاحظ غوتمان أنهم: «كلما تحدثا عن ذلك، ارتفع مستوى الصوت. تضع أوليفيا يديها على خصرها، في محاكاة مثالية لابنهما البالغ ٤ سنوات، وتخرج لسانها. ونظرًا لأن ناثانيل يعرف أنها على وشك القيام بذلك، فقد أخرج لسانه أولاً. ثم بدأ الاثنان في الضحك».

ربما تشير لحظات الإصلاح إلى المعنى والهدف المشتركة، لكن النقطة المهمة هي أنهما صغيران، وليس في حجم قارب إنقاذ، بل في حجم حقيبة الإسعافات الأولية. والقارب هو كافة الأمور الجدية التي حملت العلاقة إلى هذا

المدى.

بالنسبة للثنائيات، قد يكون الصراع هو الصدع الذي أًصاب كل ما غنى ليونارد كوهين حوله، و»هذه هي طريقة دخول الضوء». تنشأ ممكنات كل ثنائي في المقام الأول من الاختلافات الأساسية في المزاجات أو الأساليب أو الخلفيات أو أنماط التفكير. وينبغي أن يُبذل جهد ليحصل التفاهم. مع القوة المتعنتة، يقع عبء الإصلاح بالكامل على عاتق أحد الطرفين، لكن الأزواج المبدعين الحقيقيين سيُضطرون دائمًا، إلى حد ما، إلى التواصل مع بعضهما البعض.

على أي حال، فآخر ما يريده أي ثنائي هو الاستقرار التام. وهو ما أظهره الأخوان رايت، ليس فقط في عمليتهم، بل وفي منتجاتهما أيضًا. ففيما كانا يتجادلان في منزل والدهما في دايتون، أو في متجر الدراجات الذي أداراه، كان عدد من أفضل العقول العلمية يحاولون غزو السماء. وفي عام ١٨٩٦، حينما كان أكبر إنجازات الأخوين رايت هو إنشاء علامتهما التجارية لبيع الدراجة، نجح صامويل بيربونت لانغلي، عالم الفلك والفيزيائي البارز، في تحليق طائرته رقم ٥ فوق نهر بوتوماك. حيث أُطلقت في الهواء بمنجنيق، وتحركت لما يقرب من ثلاثة أرباع ميل.

كانت الخطوة لانجلي التالية هي بناء محرك قوي بقدرة خمسين حصانًا، وهذا يعكس فرضيته الأساسية وهي أن مفتاح الطيران هو الحصول على طائرة قوية ومتينة مع ما يكفي من القوة للتحرك بسرعة في السماء. وإلى جانب غيره من أصحاب العقول الرائدة، تخيل أن الطائرة تشبه إلى حد كبير القارب. وكان بحاجة إلى الدفة لتوجيهها ومحرك لدفعها إلى الأمام. واعتقد لانجلي أن الاستقرار ضروري؛ ولذلك أجرى اختباراته على بوتوماك؛ لأن الرياح الهادئة بدت ظروفًا تجريبية جيدة. أخيرًا، أنفق لانجلي ما يقارب ٥٠ ألف دولار على مساعيه، و١.٣ مليون دولار تقريبًا بحسابات اليوم.

أما الأخوان رايت فلم ينفقا سوى ١٠٠٠ دولار فقط تقريبًا على مدار تجاربهما. إلى جانب أنهما لم يحظيا بترسانة لانجلي من الدعم الفني. وكان قوة محرك طائرتهما تعادل خُمس قوة محركه ذي ١٢ حصانًا. وعندما استعدوا لاختبار أول طائرة شراعية، كتبوا إلى مكتب الطقس في الولايات المتحدة يسألون عن ظروف الرياح في أجزاء مختلفة من البلاد. وأبلغوا أن أحد أشد الأماكن رياحًا، هي الضفة الخارجية لنورث كارولاينا الشمالية، والتي تتمتع أيضًا بشواطئ فسيحة وعدد قاطنيها قليل. لذا، ذهبوا إلى هناك، إلى كيتي هوك على وجه التحديد.

أصبح أورفيل وويلبر رايت أول محلقين في رحلة جوية على الإطلاق لأنهما طبقا مبدأً ميكانيكيًا يتماشى مع طريقتهما التعاونية. فمفتاح الحفاظ على طائرة في الهواء، لم يكن جعلها قوية ومتينة. بل على العكس، كان ينبغي عليها أن تكون مرنة. ويجب أن تكون الطائرة نفسها، والطيار في أدوات

تحكمه، قابلين للتعديل بسهولة وسرعة. في السماء، ومع اندفاع الرياح وتغيرها المستمر، لم يكن هناك شيء اسمه الاستقرار الملازم، بل الاستقرار الديناميكي فحسب، الذي على الرغم من أنه قد يبدو وكأنه تناقضًا، تجمعه علاقة كبيرة بتقبل عدم الاستقرار.



٢١

أنواع الشخصيات المهيمنة والتابعة

معضلة هيتشكوك

مرونة السلطة الضرورية يمكن أن تُظهر نفسها بعدة طرق. تأمل المواقف المتطرفة التي يسعى فيها أحد الشريكين إلى السيطرة بلا هوادة أو رحمة. يعد ألفريد هيتشكوك مثالًا أسطوريا على ذلك. في ١٩٦١ أبرم عقدًا مع عارضة غريبة تبلغ من العمر ٣١ عامًا وتدعى تيبي هيدرين. اعتقدت هيدرين أنها ستكون أحد كومبارساته على التلفزيون، لكنها فوجئت بعد ذلك أن هيتشكوك سيجعلها نجمة فيلمه الطويل القادم: The Birds.

تقول هيدرين: «وجدت الأمر جديدًا وصعبًا»، مشيرة إلى أنها «أفرطت في تعويض ذلك ببذل جهد كبير للغاية، وبمراعاة ما يطلب منها بشكل كبير». يقول الممثل مارتن بلسام الذي عمل معها خلال اختبار الأداء: «كانت متوترة للغاية وغير واثقة من نفسها، لكنها درست كل عبارة وكل حركة طُلبت منها، وحاولت بجد كبير فعل كل شيء».

هنا لوحة فارغة، تمتلك حماسًا شديدًا، وطيعة بشكل تام، وهذا بالضبط ما أحبه ألفريد هيتشكوك. يقول هيتشكوك: «لقد كنت أسيطر على كل حركة في وجهها. ولم يُسمح لها بعمل أي شيء يتجاوز ما لقنته لها. لقد كانت تحت سيطرتي تمامًا». لقد بدأ هيتشكوك في إملاء الملابس التي يجب عليها أن ترتديها، والأطعمة التي يجب أن تأكلها، ومن يمكن أن تقابل. جعل أفراد طاقمه يتتبعونها أينما ذهبت ليبقيها تحت المراقبة،

كانت هذه طريقته. عندما عيَّن كيم كوفاك لتولي دور البطولة في فيلم Vertigo، استضافها في منزله وتحدث معها عن كل شيء إلا الفيلم، واختار موضوعات كان يعرف أنها لن تعرف أي شيء عنها. يقول منتج الفيلم: «عند انقضاء فترة ما بعد الظهيرة، كانت قد أصحبت في الشكل الذي أراده: سهلة الانقياد وطيعة، وحتى مرتبكة بعض الشيء». من المغري أن نكتب عن هيتشكوك باعتباره وحشًا، لكن في الامتدادات العليا للعديد من الصناعات، نجد غالبًا أن القادة يتمتعون بنمط سلطة يشبه نمط الطغاة.

لقد منحت طريقة قيادة أن وينتور، رئيس تحرير مجلة Vogue، لقب «وينتور النووية». كذلك ذكرت صحيفة Wall Street Journal أن سكوت رودين المنتج الأسطوري لأعمال مثل The Truman Show وThe Book of Mormon، قد طرد ٢٥٠ مساعدًا على مدى خمس سنوات (لكن رودين قال إن العدد الصحيح كان ١٩٩. لقد طرد في إحدى المرات مساعدًا لأنه جلب له النوع الخطأ من الكعك.

وألقى هاتف مكتبه في وجه مساعديه بشكل متكرر لدرجة أنهم قاموا بقياس السلك كي لا يصل إليهم. صرَّح أحدهم للمجلة قائلًا: «كان المستجدون يقفون غالبًا أقرب من اللازم».

ووفقًا لمارك ليبتون، أستاذ علم الإدارة في نيو سكول، كثيرًا ما يتقاطع التنمر القاسي، ونوبات الغضب، وغيرها من السلوكيات المرتبطة بالأطفال في سن التاسعة مع مستويات مرتفعة من الرؤية والقيادة والهيبة. وقال إن العديد من المديرين التنفيذيين يتصرفون بشكل سيء للغاية، حتى إنهم يُظهرون أعراضًا كلاسيكية لبعض الأمراض النفسية. وأضاف: «ما ينقذهم، وهو أراه في كل الحالات التي يظلون فيها فاعلين، وجود نائباً أو زوجًا/ةً، أو أي شخص إلى جانبهم».

لتحقيق النجاح في هذه المواقف يجب أن يجد التابعون طريقة للخضوع والمشاركة، وهو العمل في مواقع غير متكافئة بدرجة كبيرة مع الاستمرار في الشعور بحضورهم الإبداعي. في دراسات المحلل النفسي مايكل ماكوبي عن أصحاب الرؤى النرجسية، وجد أنهم يعتمدون بشكل كبير على مساعدبن يطلق عليهم ماكوبي «المهووسون المنتجون».يجب أن يتصف هؤلاء المساعدين بحساسية تجاه احتياجات النرجسيين، لكن عند الضرورة، يجب أن تقف أمامهما أيضًا. في الأيام الأولى لأبل، عندما ضغط ستيف جوبز على ستيف وازنياك لتغيير الجهاز وجعل الكمبيوتر أصغر حجمًا وأقل تكلفةً، رد وازنياك قائلًا: «إذا كان هذا ما تريده، فاذهب وأحضر لنفسك جهاز كمبيوتر آخر». لاحظ والتر آيزاكسون أن جميع الشركاء الرئيسيين لجوبز يتمتعون بصفة «الاحترام» مع «الدفع في الاتجاه المقابل»، وهو «توازن يصعب الحفاظ عليه». يقول تيم كوك، الرئيس التنفيذي للعمليات أبل: «أدركت مبكرًا أنك إذا لم تبدِ رأيك، فسيقضي عليك؛ لذا إن كنت لا تشعر بالراحة تجاه إظهار اختلافك، فلن تنجو أبدًا».

أخبرني إيدي إيرلاندسون المدرب التنفيذي: «بالنسبة الشخصيات المهيمنة بشكل عام، صحيح أن العمل لديهم لا يناسب ضعاف القلوب».لكن بقدر ما يرغب المهيمنون في الهيمنة، فهم يرغبون أيضًا في أن يكونوا فعالين. رغم أنهم يردون بعدوانية على محاولات الدفع في الاتجاه المقابل، إلا أنهم يحتاجون إليها.

قد تعني هذه المقاومة التصرف بعدوانية في وجه المهيمن، أو قد تعني ببساطة استجماع الطاقة، والإرادة والموهبة، للبقاء في الحلبة. كان نمط هيتشكوك هو اختيار ممثلة وعزلها وزعزعة استقرارها، والامتناع عن إبداع علامات الاستحسان، وهو ما من شأنه أن يبقيها على عجلة الفئران في دورات لا نهائية، في سعي جهيد لجذب الانتباه والإشادة. تقول جوان فونتين: «لقد سيطر علي بالكامل. لقد أبقاني في حالة من عدم التوازن، لمتعته الشخصية

في كثير من الأحيان. كان يقول لي باستمرار إنه ما من أحد يظن بأنها ستكون جيدة بأي شكل سواه، وأنني لا أعجب أحدًا، وأن ما من أحد سيقول شيئًا إيجابيًا بحقي غيره».

ربما فقدت فونتين توازنها، لكنها صححت وضعها بدهاء. ففي عام ١٩٤٠ و١٩٤١، لعبت دور البطولة في فيلمين لهيتشكوك، Rebecca وSuspicion. وقد رُشحت لجائزتي أوسكار عن العملين، وفازت بجائزة في المرة الثانية.

كيف يمكن أن ينشأ شيء إبداعي من موقف يمكن وصفه بأنه مسيء؟ يبدو أن الأمر كالتالي: يتصرف المهيمن بطريقة استبدادية، محفزًا خليطًا من نكهات الخوف في نفس مرؤوسه الذي يندفع بالتالي للعمل بكل ما لديه ليسعد ويرضي المهيمن، أو لتحديه. مثلما يشير وليام جيمس إلى أن «دافع القتال» يستثار بسبب اشتعال «المشاكسة والمفاخرة». هذا يؤدي إلى وجود عمل جيد، لدرجة أن التابعين المساء إليهم أنفسهم غالبًا ما يرغبون في تكرار الأمر مرة أخرى. وإذا لم يفعلوا، فثمة آخرون ينتظرون.

من المؤكد أن هيتشكوك لم يكن يعاني من نقص في الممثلين، على الرغم من أنه ترك ممثله وممثلته الرئيسيين مقيدين مع بعضهما البعض طوال اليوم، مدعيًا أنه فقد المفتاح بينما كان في الحقيقة قد أودعه مع حارس الاستوديو. لكن إن أردت أقصى درجات الهيمنة، فلا شيء يفوق قصة المشهد الحماسي في فيلم The BirdS حيث حوصرت شخصية تيبي هيدرن في غرفة في أعلى المنزل. كانوا قد أخبروا هيدرن أنهم سيستخدمون طيورًا ميكانيكية، لكنها حين أتت إلى موقع التصوير وجدت قفصًا صُنع لإبقاء الطيور الحية في الغرفة. تقول هيدرن إنهم قضوا أسبوعًا على الموقع، وأنه كان «حقًا أسوأ أسبوع في حياتي». وتقول: «في كل يوم كنت أعتقد أنها ساعة واحدة أخرى، ومشهد واحد آخر فقط كما أخبروني.

عندما انهارت على الأرض، كما تطلب المشهد، كانت الطيور تطير بسرعة كبيرة. كان هيتشكوك قد خاط حلقات في ثياب هيدرن وقيد بها تلك الطيور، ولم تحتج استجابات الرهبة والإنهاك والاستسلام الكامل التي بدت عليها أي تمثيل.

في مرحلة معينة انهارت هيدر جسديًا وعاطفيًا، لدرجة أن الطبيب أصر على أن يلغي هيتشكوك التصوير لمدة أسبوع. أمضت هذا الأسبوع بعيدًا عن موقع التصوير لكنها عادت بعد ذلك وأكملت الفيلم. هذه السمة الأساسية للتابعين العاملين تحت إمرة مهيمنين متطرفين: في النهاية يعودون. وفقًا لهيدرن، خلال تصوير فيلهما التالي معًا، وهو فيلم Marnie، أصر هيتشكوك على تتيح له نفسها من الناحية الجنسية. تقول: «كانت تلك هي اللحظة التي قصمت ظهر البعير بعد ثلاث سنوات من محاولة التكيف، كان ذلك الحد الأقصى، كانت تلك هي النهاية». لم يتمكن هتشكوك من إجبارها على العمل، لكنه استكمل

مسيرته بوصفه مهيمنا متطرفا ورفض السماح لها بالخروج من العقد لمدة ثلاث سنوات أخرى.

المعضلة الكبرة للمهيمن المتطرف هي أنه غالبًا ما يملك هو نفسه مَن يهيمن عليه. لقد تطرقنا إلى هذا في مناقشة نموذج النجم والمخرج. يعتبر فالينتينو غارافيني مثالًا للذكر المهيمن فهو شخصية متبجحة لا تقهر، إلا في الرواية التي قدمها مات تيرنور لعلاقتهما؛ إذ من الواضح أن جيانكارلو جياميتي هو في الحقيقة المهيمن. كذلك استولت جيرترود شتاين على هوية شريكتها أليس ب. توكلاس، حيث كتبت تحت اسم توكلاس، لخلق صورة لنفسها تخدمها. لكن حسب صحيفة New York Times في نعيها لتوكلاس: «إذا كانت الآنسة شتاين قد هيمنت على صالون الزوجين، فقد بدا أن الآنسة توكلاس كانت تقود الآنسة شتاين». تروي صحيفة New York Herald Tribune أن شتاين كانت تجري مقابلة في عام ١٩٣٥،على متن سفينة مع مجموعة من الصحفيين في نيويورك، حين «ظهرتت الآنسة توكلاس المهددة عند المدخل، وقالت بصوت هادىء: «تعالي يا حبيبتي. قولي وداعًا لضيوفك؛ فهم مغادرون» لتقف السيدة شتاين بسرعة، وتمشي بسرعة في الممر».

قد يبدو النجم متبجحًا ومتجبرًا، لكن هذا أحد أعراض عدم الثقة الدفينة. من الطبيعي إذن أن يرتبط النجم بشخص يثق في نفسه في هدوء ويمكنه أن يمنحه الطمأنينة. ربما يظل الشخص الذي في الواجهة بحاجة إلى أن يُنظر إليه باعتباره المتحكم، وغالبًا ما يكون هذا جزءًا من الروتين. لكنه سيُبقي عينيه باستمرار على قائد القطيع.

يمكن على الأرجح رؤية هذه المعضلة في ذروتها مع هيتشكوك، الذي كانت زوجته ألما «الحكم النهائي» على أفلامه، حسب ما كتب دونالد سبوتو. تقول إلسى راندولف الممثلة المقربة من الزوجين: «لكي أقول الحقيقة، كانت تسيطر عليه».

بالطبع، لا يجب أن تكون ديناميكيات المهيمن/الخاضع مشحونة؛ إذ لا يريد كل إنسان أن يكون القائد. وقد أخبرني كريس لوتيكار، أحد مؤسسي شركة Renewable Choice المتخصصة في الطاقة النظيفة: «أنا محترف في دور الرجل الثاني. هذا هو أفضل ما أقوم به، أن أدعم شخص لديه الكاريزما في غزو العالم برؤية أتشارك معه فيها، وساعدت في إبداعها». ويعتبر كويل هوديك، المدير التنفيذي للشركة، لوتيكار «أفضل صديق، وأفضل شريك»، لكنه أخبرني أن أحد المفاتيح الرئيسية لعلاقتهما هو عدم وجود غموض حول من يملك القرار الأخير.

من الإستراتيجيات الشائعة أيضًا بين الثنائيات، التعامل مع السلطة لا باعتبارها واقع دائم، بل باعتبارها منصبا. غالبًا ما تكون السلطة وظيفة مباشرة

للأدوار، حيث سيملك كل شريك الكلمة الأخيرة في مجاله. في South Park، يملك تيري الكلمة الأخيرة في البرامج أنفسها، لكن مات معتاد على التصدر في كل ما يخص الصفقات التجارية .كذلك، توصلت أنا ومحرري إلى تفاهم بأننا إن اختلفنا حول مسألة في النص، ولم نتمكن من التوصل إلى اتفاق، فستكون الكلمة الأخيرة لي، لكنه يملك الكلمة الأخيرة فيما يتعلق بالغلاف.

لقد أخبرني عدد من الثنائيات أنها تحل النزاعات عن طريق الإذعان لمن يملك مشاعر قوية تجاه الموضوع المطروح. حكى لي إحد الثنائيات أنهما ذهبا إلى أخصائي علاقات زوجية للتفاوض على تقسيم مجالات السلطة. تقول كاترين ميشون التي تعمل في صناعة الأفلام مع زوجها دبليو بروس كاميرون: «نتشاجر كأي زوجين. لكن لا يمكن لأحدنا فعل ذلك أمام طاقم الفيلم». وبما أن بروس هو الذي يتعامل مع الميزانيات، اتفقا على أنه يتمتع بسلطة في المسائل المتعلقة بالمال. ونظرًا لأن الفيلم الذي كانا يعملان عليه في ذلك الوقت مستوحى من كتاب كاثرين، فقد امتلكت الكلمة الأخيرة حول الشخصيات والقصة. تقول كاثرين: «لقد حددنا للتو مجالات واضحة للمسؤولية والسلطة. هكذا تعمل الجيوش. وتصوير الأفلام مثل الجيش».

المثير للدهشة أن التقسيمات الصارمة للسلطات يمكن أن تؤدي في الحقيقة إلى حدوث أكثر التبادلات مرونة. لقد أخبرني كريس لوتيكار وكويل هودك، أن كريس، النائب ظاهريًا،هو الذي ينتهي إلى اتخاذ المزيد من القرارات الإدارية اليومية. أخبرني كويل بأن يقينهما أن الخلاف يمكن له أن ينتهي في أي لحظة، يقلل احتمالية تصاعد الخلافات إلى حد بعيد، ويُسهل عليه الالتزام بحكم كريس.

إستراتيجية تبادل الأدوار قد تكون فعالة أيضًا عندما يكون طرفي الثنائي كلًا منهما صاحب شخصية مهيمنة بطبعه. يقول كيت لوديمان وإدي إيرلاندسون، مؤلفا The Alpha Male Syndrome، إنهما عادة ما يصادفان وجود أكثر من شخصية مهمينة في المنظمة الواحدة. ويقترحان أن يحدد كل واحد منهم نقاط قوته، سواءً كان «قائدًا» أو «صاحب رؤية وحلم» أو «خبير استراتيجي» أو «منفذ».

حالة المهيمن المرؤوس هي من الحالات المثيرة للفضول ، أي النوع العدواني المستبد الذي يجد نفسه خاضعًا لشريكه. وقد رأيت هذه الحالة عدة مرات. لقد خضع رالف أبيرناثي لمارتن لوثر كينغ الابن، لكنه تصرف مع غيره من منطلق التفوق. كذلك وضع فينسنت فان جوخ نفسه في اعتماد كلي في رزقه على أخيه ثيو مع أنه كان شخصية مسيطرة للغاية. و في بعض الأحيان،نحَّت سوزان فاريل رغبتها الاستثنائية في الهيمنة جانبًا فيما يتعلق بشريكها الأساسي.

يقدم جيمس واتسون مثالًا آخر. لقد أخبرني أنه كان « الأخ الأصغر دائمًا» بالنسبة لفرانسيس كريك، وهو ما يثير الفضول في كلا الجانبين، لأن كريك

كان يظهر على العكس، أي باعتباره الأقل تنافيسية بين الاثنين. حسب هوراس فريلاند جودسون، «لقد امتلك موهبة إقامة صداقة في العلم»، وخلال مسيرته المهنية «قام بمهمة تنسيق أبحاث العديد من علماء الأحياء الآخرين، وضبط تفكيرهم، والفصل في نزاعاتهم، وشرح ونقل نتائجهم». على النقيض اكتسب واتسون سمعة إشعال المعارك. وكان يقول إن المنافسة «هي الدافع السائد في المجالات العلمية. يبدأ ذلك من أول لحظة: إذا نشرت بحثك أولًا، فستصبح أستاذًا أولاً، ويعتمد مستقبلك على مؤشرات تدل على أن بإمكنك فعل شيء بنفسك. الأمر بهذه البساطة: التنافسية سائدة للغاية. وهي العاطفة الرئيسية في هذا المجال. بعد ذلك، عليك أن تثبت لنفسك أن بإمكانك فعل ذلك، وهو نفس الشيء».

ذات مرة قال واتسون: «كان عليّ أن أخلق موقفًا إذا خسرت فيه، فسوف أخسر عملي « لست أو سبع مرات في حياته». وقال: «ما لم تفعل ذلك، فسوف يتخطاك شخص آخر». في إحدى هذه المرات، كان في جامعة هارفارد، وكان في كلية البيولوجيا مع العالم البارز إي. أو ويلسون، الذي وصفه بأنه «الإنسان الأكثر إزعاجًا» ممن عمل معهم.

عندما سألت واتسون عن السبب الذي جعله لا يعمل سويا مع كريك بعد أن اكتشفا آلية الحياة في أقل من عام ونصف، قال: «لا يمكنك أن تكون مع فرانسيس وتكون رئيسًا. وأنا استمتع حين أكون الرئيس».

فسألته: «كريك هو الشخص الوحيد الذي تأتي معه في المركز الثاني؟»

قال: «نعم».



٢٢

ماذا عن ماكرتني ولينون؟

رقصة السلطة

من المنطقي أن يتكرر نموذج المهيمن المرؤوس، ذلك المخلوق المتناقض الذي يتكرر في الثنائيات الإبداعية المتميزة. ويضع وجود مهيمن واضح الأساس للتعامل. ومع ذلك، فإن إضافة مهيمن ثاني إلى المزيج والذي سيخضع لشريكه فحسب، وحتى ومع غرابة هذه الحالة، فالرغبة المكبوحة لشخص يتصرف بمحض إرادته بخلاف طبيعته، يحقن الديناميكية بإمكانية إحداث المفاجئات.

عندما توصلت إلى إدراك ذلك، فهمت كيف أن النجاح العظيم، والاضطراب الكبير لجون لينون وبول مكارتني، كانا كلاهما جزءًا من نفس الرقصة: كيف سار الاحترام الحذر إلى جانب تحالف حقيقي، وكيف انضمت الخصومة الحميمة إلى المودة التنافسية.

هنا استخدمت استعارة الرقص، لكنها ليست بعيدة عن الحقيقة الحرفية. هناك خطوات معينة تكررته ضمن تسلسل قوي عبر الزمن. مثل حركتي التقدم والانسحاب خلال الرقص الفعلي، فالحركتين الأساسيتين هنا هما التحدي والتكيف. لكن ثمة بالتأكيد انقلابات مؤكدة، كما حين يسمح القائد للتابعين بحمله.

على الرغم من أن ما حدث قبل ذلك وبعده كان مذهلًا، أعتقد أنه من الآمن القول إن هناك ذروتين إبداعيتين في شراكة لينون ومكارتني بوصفهما مؤلفين وكتاب أغاني، ألبوم Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band وThe Beatles (المعروف باسم The White Album). حيث تختلف تلك التسجيلات عن بعضها البعض بشكل حاد. وكانت في الواقع تجارب مختلفة جذريًا للموسيقيين والمنتجين والمهندسين المعنيين. يعرف الجميع أن Pepper هو قمة الاتحاد بين جون وبول. ويبدو The White Album، الذي أطلق عليه بول «ألبوم التوتر»، هو ذروة الخلاف.

لكن كما رأينا، يختلط الاتحاد والصراع في الثنائيات. ويعد التعارض -وكل مشاعره المصاحبة- جزءًا لا يتجزأ من عملية الإبداع، بل وبدرجة أكبر من التعاون بشكل عام. كان الهدف طوال الجزء الخامس هو تصوير طريقة توحيد هذه الصفات، وكيف يمكن أخذها جميعًا في الاعتبار معًا.

تحدد معظم القصص الأعداء بشكل واضح، وستتطلب انتصار أحدهما في صراع محدود، تسير هذه القصص في خط مستقيم -حيث يمكنك رسمها حرفيًا على خط- كما يفعل كتاب السيناريو في تمرين مشترك) باستخدام

خطوط مائلة على طول الطريق حيث تبدأ الرحلة، وتظهر التحديات، فتقع الهزائم أو الانتصارات نتيجة لذلك، مما يؤدي إلى تغييرات كبيرة.

لكن شكل العلاقة بين لينون ومكارتني كان حلزونيًا، (حين تتكرر أنماط معينة لكن مع تصاعد التعقيد (. تخيل الشكل الحلزوني هنا ثلاثي الأبعاد مثل «المخروط المتسع» الخاص بويليام بتلر ييتس). لنفهم تحركاتهم الكبيرة المتأخرة ولنرى كيف يتفاعل التعاون والتنافس ضمن إنجازاتهما العظيمة، نحن بحاجة إلى تأمل النمط عبر الزمن. وعندما نفعل ذلك، سنرى حقيقة أن جلسات Sgt. Pepper وجلسات the White Album كانت جزءًا أصيلًا من نفس الديناميكية، لكنها ظهرت في لحظات مختلفة من دورة واضحة فحسب.

في عام ١٩٥٧، انضم بول إلى الفرقة مع تولي جون قيادتها. وقد وافق على هذه الشروط، من منطلق البراعة السياسية ولو جزئيًا، و لأنه وجد أنه من الطبيعي أن يذعن لجون أيضًا. تقول سينثيا لينون: «في تلك الأيام، حاول بول بجد إبهار جون، ووقف أمامه وتبختر بشعره الأملس المسرح إلى الخلف ليثبت أنه رائع ... كان [جون] هو كل ما أراد بول أن يكونه: هادئًا، وواثقًا من نفسه ومهيمنًا على الأمور. ولكونه تلميذ فيذلك الوقت، كان ذلك كل ما يمكن لبول أن يطمح إليه».

في الأشهر التي تلت ذلك، علم بول الأوتار الموسيقية لجون، الذي كان يعزف أوتار آلة البانجو على غيتاره في اليوم الذي التقيا فيه، وساعده على التحول إلى مؤلف أغاني، وبدأ في تقديم اقتراحات للفرقة. كان جون قائد الفرقة، لكن بول وجون أرسيا نفسيهما كوحدة واحدة، وكان بول يعمل غالبًا باعتباره ممثلًا جون، فقد عين نفسه على سبيل المثال في منصب المسئول عن العلاقات العامة للفرقة.

كانت الفرصة الهائلة ونقطة الضعف الكبيرة في موقف بول هو أن المدى الذي سيسمح به جون له لم يكن واضحًا تمامًا. في هامبورغ، طور جون خطوة مميزة. فيما كان بول يدندن في مقدمة المسرح، كان يزحف في الخلف ويلوي وجهه ويجذب الأنظار إلى شكله السخيف. في إحدى المرات بينما كان بول في مقطع مهم في قنطرة إحدى الأغاني، أوقف جون الفرقة تمامًا. يقول بول: «لقد أرسلوني بعيدًا، خاصة جون. لقد صرفوني من على خشبة المسرح وضحكوا عليَّ جميعًا». كان ذلك هو جون وهو يخبر بول بأنه هو المهيمن.

مع وصولهم إلى تجربة هامبورغ، كان تعقيد مناصبهم يتزايد. تقول صديقتهم أستريد كيرشر، المصورة والفنانة الألمانية، إن أي مراقب عادي يعتبر بول الزعيم عادةً. ويعلل ذلك بأن بول «كان الأكثر شعبية بين الجماهير بفارق كبير. لقد كان هو دائمًا من يتولى الحوارات والإعلانات والتوقيعات». عندما قدمت الفرقة تجربة أداء لشركة Parlophone Records، رأها جورج مارتن في البداية فرقة أخرى من فرق الروك التي تملك قائدًا وفكرًا واحدًا، ورأى أن المغني

الأساسي الطبيعي هو بول.

لكن في الدائرة الداخلية، كان موقع القوة الحقيقي جليًا. تقول أستريد كيرشر: «بالطبع كان جون هو القائد. لقد كان الأقوى بفارق كبير جدًا».

وبقدر ما دفع بول جون، ووضع نفسه في المقدمة، فقد جعل خضوعه واضحًا. في أول مقابلة إذاعية للفرقة، سأل دي جي اسمه مونتي ليستر كل عضو في الفرقة عن الآلة التي يعزف عليها. وعندما قال جورج هاريسون «عازف الغيتار الأساسي»، سأله ليستر: «هل يعني ذلك أنك قائد المجموعة؟»

فقال جورج: «لا، لا. مجرد ... حسنًا، كما ترى، الغيتار الآخر هو غيتار الإيقاع. تشينغ، تشينغ، تشينغ، كما ترى».

فتدخل بول في الحوار وقال: «إنه عازف منفرد. جون في الحقيقة هو قائد الفرقة».

لكن كثيرًا ما كان بول هو القائد. تأمل اللحظة التي استشهد بها مايكل، شقيق بول، باعتبارها مثالًا على «غريزته الدبلوماسية الفطرية». كان ذلك في باريس عام ١٩٦٤، حيث كان جورج مارتن قد رتب للفرقة تسجيل أغنية «She Loves You» و«I Want to Hold Your Hand» في ألمانيا. عندما فوتت الفرقة موعدها في الاستوديو، جاء مارتن إلى جناحهم في فندق George V. فلعبوا الغميضة ونزلوا تحت الطاولات للاختباء منه.

قال مارتن: «هل ستأتون لإنجاز الأمر أم لا؟»

رد لينون: «لا». وكرر ذاك جورج ورينغو، ولم يقل بول شيئًا.

يقول مايكل: «بعد برهة، التفت بول لجون فجأة وقال: «هل تعرف أن كذا وكذا ينسجمان معًا! ما رأيك لو قدمناها بهذا الشكل؟» فأنصت جون لما قاله بول وفكر فيه للحظة، وقال: «نعم! هذا هو المراد»، واتجهوا إلى الأستوديو».

كيف نرسم خطوط السلطة لهذا القرار؟ يمكنك أن تقول إن لينون قام برفض الدعوة لجلسة التسجيل، ثم خالف نفسه، وتبعته الفرقة في الأمرين، لكن بول كان المحرك الحقيقي؛ إذ إن تجنب المواجهة المباشرة لا يؤكد سوى قوته العملية. يقول توني بارو الذي ساعد الفرقة في التعامل مع الصحافة: «كان جون الأكثر ضجيجًا بين الأربعة، لكن بول كان الأكثر إقناعًا، وكان الشخص الذي تولى السلطة الحقيقية مع براين إبستاين. كان جون يُحدث الكثير من الضجيج لكن دون أن يحصل على ما يريد. ثم يتدخل بول ويقنع بريان بأن ما اقترحه جون هو الشيء الصحيح الذي يجب عمله».

كل ثنائي رقصة له السلطة الخاصة به، مصممة من الضرب والتفادي، والخفض والانعطاف، التي تنحت طريقة تحركها عبر مرحلة الحياة المختلفة. قد تطبق هذه الخطوات في فترة ما بعد الظهيرة، لكن يمكننا أيضًا تأمل خطوطها العريضة عبر الزمن. بالنسبة إلى لينون ومكارتني، بدا النمط كما

يلي:

- جون في حالة هيمنة لكن مستعد للتواصل.
- بول عدواني ومبهر، لكنه يخضع في النهاية.

ترسخ هيمنة جون، ثم يتقدم بول لتولي القيادة في مجالات قوته. يقود جون الفرقة، وبول يقود جون من خلال النصيحة والتعليم والتصرف بالنيابة عنه.

يتحرك جون (عادة بشكل مفاجئ) ليعيد التأكيد على هيمنته على بول.

لرؤية جون وهو يعيد التأكيد على هيمنته، لنعد إلى مسألة ملكية تأليف الأغاني. لقد رأينا أن الاثنين اتفقا بسرعة على مشاركة ملكية عملهما. لكن هذا يترك سؤالًا: كيف ستكتب عبارة إثبات الملكية؟ وفقًا لمارك لويسون، مدير الفرقة، فإن العقد، الذي صيغ في عام ١٩٦٢، يُظهر تفهمًا بأن أيًا يكن مَن يقود العمل في أي أغنية معينة، سيُذكر اسمه أولاً في تلك الأغنية. وبالتالي، فالعقد الأول مع ناشر أغاني «Love Me Do» و«P.S. I Love You»، واللاتان بدأتا على يد بول، كان اسم مكارتني هو الأول. وجميع الأغاني الثمانية التي ألفاها في ألبومهما الأول، Please Please Me، الذي صدر في مارس ١٩٦٣، مدرجة في الألبوم باسم مكارتني،لينون.

ثم غير جون رأيه. اجتمع هو وبراين إبستاين مع بول وأخبراه أن عبارة الملكية ستكتب من الآن: لينون،مكارتني.

بحسب روايات بول الكثيرة لهذه المحادثة، من الواضح أنه شعر بالصدمة. يتذكر أنه قال: «يا للهول. ما المشكلة في مكارتني-لينون؟»، فأجابا: «تبدو لينون-ماكرتني أفضل». فأجاب: «مكارتني-لينون تبدو جيدة جدًا».

لكنه أذعن في النهاية، حيث قال أخبر كولمان: «تنحيتُ».

ينبغي على أي شخص يريد أن يفهم طريقة عمل الثنائي لينون،مكارتني وكيف ازدهرا وكيف عانيا، أن ينظر عن كثب في هذا الحوار؛ لأنه لا يشير فقط إلى نمط تفاعل الاثنين ولكن يشير أيضًا إلى الديناميكية الداخلية المعقدة التي يملكها كل طرف فيما يتعلق بالسلطة. وفيما نفحص تعقيدات العلاقات، نحتاج أيضًا أن نتذكر أن كل فرد هو مجموعة من التعقيدات، بل وحتى مجموعة من المفارقات. تتشكل العلاقات من تلك الخصائص الفردية، وتتشكل الخصائص الفردية من خلال العلاقة.

كان جون لينون شخصية مهيمنة بشكل استثنائي، وكان مع ذلك شخصية تعتمد، إلى درجة استثنائية، على العلاقات مع الآخرين. فمنذ طفولته المبكرة، كان بحاجة إلى أن يكون المهيمن على أي موقف، لكنه لم يستطع تحمل أن يكون وحيدًا. يقول صديقه بيت شوتون: «رغم أنني لم أتعامل حتى الآن مع شخصية قوية وفردية كجون، إلا أنه كان مضطرًا على الدوام للحصول على شريك». ومثلما رأينا، كان يشعر بوجوده بصعوبة إذا كان وحده. فكان يدفع

أصدقاءه، ويكون قاسيًا معهم، بل حتى وحشيًا، لكنه لم يكن يتحمل رؤيتهم يرحلون.

كان يعيش في تطرف من الهيمنة والخضوع.

كان لبول مفارقته الخاصة أيضًا، والتي كانت عكس مفارقة جون. كان في الظاهر يبدي كل الخضوع واللطف، وكان لديه استعداد حقيقي لتلقي التوجيهات من الرياح المسيطرة. لكنه أخفى تصميمًا ومنعه من الخروج إلى السطح، وربما أخفى شعورًا عميقًا بالعزلة في نفسه. على عكس جون الذي بذل كل ما في وسعه لإظهار عدوانيته (وهي كثير من الأحيان طريقته للتستر على هشاشته)، مال بول إلى إبقاء عدوانيته مخفيةً. يقول هانتر ديفيز أنه إذا كان غاضبًا من والديه في طفولته، كان يتسلل إلى غرفتهما، ويمزق حافة أربطة الستائر، ويقول في نفسه: «هذا سيلقنهم».فيما كانت شخصية بول العلنية لطيفة ودبلوماسية، فإن مَن يعرفونه عن قرب يلقبونه بالذي «يصعب معرفته» و»السيطرة عليه».

إن مشاهدة كيف عاد بول على مر السنين لقضية الملكية لأمر بالغ الأهمية. في سنواته التي انفرد بنفسه فيها، أثار الموضوع عدة مرات خلال المقابلات وحاول بشكل متكرر عكس ترتيب الملكية. لقد اعترف بشعوره «بالاستياء الطفيف» من أن اسمه يأتي في المرتبة الثانية في أغانٍ مثل «Yesterday» وأصر على قوله «لقد تعلمت ألا أهتم». ومن الواضح أن هذا ليس صحيحًا؛ فلو تعلم ذلك، ما كان لن يستمر في طرح الأمر. لقد روى أيضًا قصة حواره مع براين وجون بعدة طرق، وأشار في إحدى المرات إلى أنه كان لديه فكرة «منذ» الاجتماع بأنه ينبغي أن تكتب ملكية الأغاني بطريقة مختلفة، وفي مرة أخرى أكد أن براين وجون أكدا له في الاجتماع الأول أنهما «سنفعل ذلك في الوقت الحالي، ويمكننا عكسه ليكون عادلًا في أي وقت في المستقبل».

وتعد إحدى المقابلات أجراها بول لمشروع «إنثولوجا البيبتلز»، في منتصف التسعينيات، كاشفة بشكل خاص . لقد أعطى مكارتني قصة خلفية تفيد بأنه قبل البت في قضية الملكية في عام١٩٦٣، ذهب جون وبريان في عطلة إلى إسبانيا. غالبًا ما أشير إلى هذه الرحلة باعتبارها مغامرة جنسية،في الواقع أقر جون عدة مرات بأنهما قد أقاما علاقة جنسية معًا. يقول بول: «كان جون وسيمًا وذكيًا وكان براين مثلي الجنس، ورأى جون في هذه الرحلة فرصة لإثارة إعجاب السيد إبستاين الذي كان رئيس هذه الفرقة. أعتقد أن هذا هو السبب وراء ذهابه مع براين في عطلة . . . لقدكان الرجل من هذا النوع . لقد أراد أن يعرف براين الشخص الذي ينبغي الإنصات إليه. كانت هذه هي العلاقة. وكان جون القائد بهذه الطريقة إلى حد كبير، على الرغم من أن ذلك لم يقل من قبل.

مع جون وبول، كما هو الحال مع العديد من العلاقات، ثمة الكثير مما لم يبح

به أبدًا. كما توحي استعارة الرقص، ما يهم ليس ما شرحوه لبعضهما البعض، أو حتى ما فهماه عن بعضهما البعض، وإنما طريقة تحركهما مع بعضهما البعض وحول بعضهما البعض.

كانت خطوة جون للمطالبة بالريادة في الملكيات جزءًا من فترة امتدت من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٦٥ تقريبًا، التأكيد على أنه كاتب أغاني، رغم أن كلًا من جون وبول قد حققا نجاحًا في هذا العهد، إلا أن جون تميز عنه قليلًا، وبالنظر إلى أنه كان دائمًا الشريك الأصغر لبول في كتابة الأغاني، إلا أن ذلك يعكس إعادة سيطرة حقيقية. كان رد فعل بول هو رفع مستوى لعبته، واستمرا على هذا المنوال، وتحسنا طوال الوقت.

نحن مستعدون الآن للعودة إلى حيث بدأنا في مقدمة هذا الكتاب، إلى لحظة الكيمياء بين جون لينون وبول مكارتني، وهي مزعجة لدرجة أنها حددت وتيرة علاقتهما بأكملها. في ٢٩ مارس ١٩٦٧، أمضيا خمس ساعات في غرفة الموسيقى في منزل بول في شارع كافنديش. مع نهاية هذه الجلسة، كانا بشكل كبير قد انتهيا من كتابة أغنية جديدة، وكانت أغنية معدة ليغنها رينغو ستار في ألبومهم القادم. وبين حشود الأفكار المتبادلة واللعب إلى جانب بعضهما، وتشاكسا بأغاني ترجع إلى أيام اعتلائهما المسرح في هامبورغ، وعزف بول لجون لأول مرة الأغنية التي أصبحت بعد ذلك «The Fool on the Hill».

من مسكن بول إلى استديوهات EMI في شارع أبي، كانت المسافة تُقطع بالسيارة في دقائق قليلة. التقى جون وبول وجورج ورينغو هناك، وبدأوا العمل في الساعة ٧:٠٠ مساءً تقريبًا، واستمروا حتى الساعة ٥:٤٥ صباحًا، ومع نهاية هذا الوقت، كانوا قد سجلوا عشر تسجيلات من «With a Little Help from My Friends». وفي اليوم التالي، اجتمعوا أمام المصور مايكل كوبر، الذي صورهم في أزياء الفرقة القديمة ذات اللون الأصفر (لجون)، والوردي (لرينغو)، والفيروزي (لبول)، والأحمر (لجورج) أمام خلفية من تصميم بيتر بليك وجان هاوورث عليها مسجمات لشخصيات متنوعة، من مارلين مونرو إلى كارل ماركس إلى ستيوارت ساتكليف إي. وكانت لغلاف ألبوم Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band.

يقول لينون عن الألبوم: «لقد كان الذروة. كنا أنا وبول نعمل معًا بالتأكيد، خاصة في»A Day in the Life»». وفي الواقع جمعت هذه الأغنية في تسجيل واحد كل التفرد والاختلاف في شراكتهما. فبعيدًا عن التصور الشائع لتشكل الأغنية من خلال الجمع البسيط لمقطعين، تتكون الأغنية في الحقيقة من جزئين متميزين،لكن طورا وشُكلا معًا بروح وصفها جون بشكل رائع في عام ١٩٦٨ حين قال: «بين الحين والآخر نثير بعضنا البعض بجزء من أغنية». بعد ذلك قال: «الطريقة التي كتبنا بها في كثير من الأوقات، أنه إذا كتبت جزءا جيد وهو

الجزء الأسهل مثل «اليوم قرأت الأخبار» أو أيًا كان، ثم تتعثر أو يصبح الاستمرار صعبًا، بدلاً من الاستمرار، يمكنك فقط التخلي عن الأغنية، ثم نلتقي جميعًا، وأبدأ في غناء النصف، ويمنحه ذلك الإلهام لكتابة الجزء التالي والعكس».

تظهر أغنية «A Day in the Life» كيف أمكنهما دخول نفس الغرفة من بابين مختلفين الجزء الخاص بجون ينظر بذهول وتجريد إلى أحداث الحياة اليومية، بينما الجزء الخاص ببول ينظر مباشرة إلى الحياة اليومية حتى تختفي الدهشة والتجريد تمامًا.

استمرت جلسات Pepper من نوفمبر ١٩٦٦ إلى أبريل ١٩٦٧. وتضمنت ما قدره المهندس جيف أمريك بأكثر من سبعمائة ساعة استوديو، بالإضافة إلى جلسات غزيرة لبول وجون، والتي شكلا فيها كل أغنية من أغاني الألبوم. لقد بدأ جون في كتابة «Lucy in the Sky with Diamonds» بعد أن رأى لوحةً من صنع ابنه جوليان. لقد عرض اللوحة على بول، حيث رأى كلاهما فرصة للعب مع صورة مثل صورة لويس كارول في قصة أليس في بلاد العجائب، وأنهيا الأغنية معًا. يقول بول «لقد قدمت «cellophane flowers» و«newspaper taxis»، وأجاب جون «kaleidoscope eyes» . . . تبادلنا الكلمات مع بعضنا البعض، كما كنا نفعل دائمًا». وعندما غنى بول أغنية تحتوي على لازمة «Getting better all the time»، يروي بول أن جون قال: «بطريقته المقتضبة: «لا يمكن لها أن تكون أسوأ من هذا»، فقلت لنفسي: أوه، رائع! هذا هو بالضبط السبب في أنني أحب الكتابة مع جون».

من الأهمية بمكان، بالنسبة للرجلين، أن تحظى الطاقات العدوانية الضخمة بمنفذ في العمل الإبداعي ذاته. هذا هو الفارق الحاسم بين الثنائي الذي يعمل بشكل جيد مع الصراع، والذي يعاني كثيرًا بسببه. أعتقد أن هذه الصفة هي صفة «تدجين التوتر»، التي تحول أي عداء موجود بين الثنائي إلى عمل، وبالتالي تحوله إلى مصدر لمزيد من الحميمية والإبداع.

تقدم الفنانتين ليزا وجانيل إغليسياس لمحة أخرى من هذا المبدأ بشكل عملي. على الرغم من أن لكل واحدة منهن ممارسات فنية فردية، إلا أنهما تعملان سويًا تحت اسم لاس هيرماناس إغليسياس، لتستكشفا الاهتمامات المشتركة ضمن ما أسمته ليزا «الانصهار والتهجين والهوية الثقافة الثنائية». أخبرتني ليزا أن جانيل أصغر بعام واحد، «على الرغم من ذلك يعتقد الناس أننا توأم في أغلب الوقت». في البداية، عندما سألت ليزا عما إذا كانت بينهما منافسة، قالت على الفور: «لا»، لم نكن متنافستين أبدًا. لطالما احترمنا بعضنا البعض، وأردنا محاكاة بعضنا البعض بطريقة محبة». كانت هذه واحدة من المقابلات المبكرة المفضلة لدي والتي أجريتها بغرض تأليف هذا الكتاب، في ذلك الوقت فكرت في نفسي: هممم. أظن أن بعض الثنائيات إذاً لا تملك ذلك،

لكنني وأثناء استكشافي لعمل الشقيقتين إغليسياس، رأيت أن العروض غالبًا ما مثلت سيناريوهات تنافسية تنحى مناحي مبالغ فيها وسخيفة. لقد صورتا مسابقة لمعرفة من التي يمكنها ارتداء حقيبة كاملة من الملابس أولًا. وتنافستا لرؤية من التي تستطيع حشر أكثر عدد من الكرز في فمها، وصنعتا دمى مليئة بالألعاب، واحدة لليزا وواحدة لجانيل، ثم ضربت كل واحدة منهما دمية الأخرى حتى سحقتها. لكن أكثر ما حُفر في عقلي من المقابلة لم يكن العمل بحد ذاته، بل ابتسامة ليزا العريضة وهي تتحدث عنه، وكان هذا ممتعًا. عندما أخبرتها عن البحث حول كيف يمكن للقتال أن يكون مصدرًا للترابط، قالت: «نعم، أحد الأشياء التي نقوم بها عندما نخوض بعض الشجارات هو لعب تنس الطاولة».

فسألت: «ومن يربح يُطبق رأيه؟»

فقالت: «لا. إننا لا نحسب حتى الأهداف. إنها طريقتنا للتنفيس عن العدوانية وحسب».

أدار بول مكارتني جلسة تسجيل Sgt. Pepper وجون إلى جانبه. في إحدى الليالي على سبيل المثال، وبينما كانا يعملان على «Getting Better»، يقول هانتر ديفيز إن المهندسون شغلوا التسجيل «مرارًا وتكرارًا»، بينما ذهب جورج هاريسون للدردشة مع صديق. كان رينغو ستار غير حاضر في تلك الليلة. وكانوا يمتلكون التسجيل الخلفي وهدفهم فقط هو الغناء. كتب ديفيز: «أنصت بول وجون بعناية. وجّهَ بول الفني المختص إلى العتلات التي يجب أن يضغط عليها وأعلمه بما يريد وكيف ينبغي تنفيذه، وما يفضله كثيرًا. بينما نظر جورج مارتن، وقدم النصائح عند الضرورة. وظل جون يحدق في اللاشيء».

وبعد أن عزفوا الأغنية لما بدا بالنسبة لديفيز «المرة المائة»، قال بول إنه لم يكن سعيدًا بها، وأنه من الأفضل استدعاء رينغو للعمل عليها من جديد. ثم اقترح بول مزيجًا جديدًا، وبعد ذلك قال إنه سعيد بأنهم لم يحتاجوا رينغو في النهاية.

كان هذا نموذجي. جلب جون وبول الأغاني التي أعداها على انفراد، وعملا مثل وحدة قيادة، لعب فيها جون دور الملك الحالم وبول دور النائب القوي، نفخوا فيها الروح.

يمكن رؤية عمق وطبيعة العلاقة بينهما في التغير غير المعتاد لأحداث تلك الجلسة بالذات. في وقت متأخر من تلك الليلة، بعد أن غنوا «Getting Better»، أخرج جون صندوقه الفضي الذي احتفظ فيه بمجموعة من المخدرات. يتذكر بول: «كان يفتحه ويختار بدقة شديدة قائلًا: ‹همم، هممم، هممم. ماذا يجب أن أتناول الآن؟ «

بعد ذلك بفترة وجيزة قال جون إنه شعر «بشعور غريب جدًا». فاقترح

عليهجورج مارتن الخروج للهواء الطلق، واصطحبه إلى السطح حيث أعجب جون بالنجوم بحماسٍ وجده مارتن محيرًا. لقد تناول جون عن طريق الخطأ جرعة كبيرة من مخدر LSD.

لقد شعر جون بالتوتر وكان بحاجة إلى الكثير من الطمأنينة. قرروا التوقف في الساعة الثانية صباحًا، وكان ذلك مبكرًا بالنسبة إليهم في تلك الأيام، وأعاد بول جون إلى منزله. كان بإمكان جون الاعتماد على هذا:إذا حدث شيء سيئ، فسيهتم به بول. فلو قدم جون طلبًا متهورًا، فسيوضحه بول. وإذا قال جون شيئًا قبيحًا لجورج مارتن أو أي شخص آخر في الاستوديو، فسيلطف بول الأمر. وإذا أخذ جون خطئًا جرعة كبيرة من LSD، فسيصطحبه بول إلى المنزل.

لكن في تلك الليلة قرر بول أن يأخذ خطوة إضافية. يتذكر بول: «فكرت في أنه ربما تكون هذه هي اللحظة التي ينبغي أن أخرج معه فيها في عطلة. لقد لاح ذلك في الأفق لفترة طويلة».

يتذكر بول أنه عندما تناول الجرعة: «نظرنا في أعين بعضنا البعض، التواصل بالعينين كان شيئًا معتاد بيننا، وهو أمر مذهل بعض الشيء ... لقد كان رائعًا.

أنتم تنظرون في أعين بعضكم وقد ترغبون في نقل عيونكم بعيدًا، لكنكم لن تفعلوا ذلك، ويمكنكم رؤية أنفسكم في الآخر».

مثل الأحلام أو الموضوعات التي تظهر خلال تداعي الأفكار، فالشواغل التي تأتي للناس في رحلاتهم تحت تأثير المخدرات، يمكن أن تكون كاشفة بشكل هائل. لقد قضى بول الكثير من رحلته في التحرك بين منزله والحديقة. كان يقول لنفسه: «أوه، لا، يجب أن أعود إلى الداخل. علي أن أفعل ذلك، من أجل سلامتي». في الوقت نفسه قال: «لقد كان جون جالسًا بحيرة شديدة وتخيلته بشكل كبير كملك، إمبراطور مطلق إلى الأبد. . . أخيرًا، بعد أربع أو خمس ساعات، بكى بول باستسلام، وقال إنه يريد الذهاب إلى الفراش.

فقال جون: «الذهاب إلى الفراش؟ لن تنام».

فقال بول: «أعلم ذلك. ما زلت بحاجة للذهاب إلى الفراش». وبينما كان مستلقياً هناك قال: «شعرت بكل شبر من المنزل، وبدا جون وكأنه كإمبراطور يتحكم في كل شيء. كان غريبًا جدًا. بالطبع، لقد كان جالسًا هناك، بغموض شديد».

وصدى ما يقوله هنا، قيل بشكل واضح عندما كان متزنًا للغاية، حين قال بول عن جون: «لقد اقتديت به دائمًا. جميع أفراد الفرقة فعلوا ذلك. لا اعرف إذا كان الآخرين سيخبرونك بذلك، لكنه كان قدوتنا».

وأضاف: «لقد وقعنا جميعًا في حب جون».

القوة الأخرى التي حركت الانتصار الإبداعي في Sgt. Pepper كانت خارجية. وهو عدو مشترك بقدر ما هو هدف مشترك يمكنه توجيه وتبديد التوتر تجاهه.

كأفلام الخيال العلمي حيث تتجمع الدول المتعادية فجأة لمحاربة المريخ. بالنسبة لجون وبول كان المريخون فرقة من جنوب كاليفورنيا تسمى Beach Boys، حيث سمعوا ألبومها Pet Sounds في مايو ١٩٦٦. يقول مكارتني إن الألبوم «سحقني تمامًا». وقال جون مارتن: «لولا Pet Sounds، ما كان Sgt. Pepper ليظهر. كان Revolver هو بداية الأمر ، لكن Pepper كان محاولة لمعادلة Pet Sounds».

فيما عملت البيتلز على Sgt. Pepper، عمل براين ويلسون، مايسترو فرقة Beach Boys، على ألبومه التالي: Smile.

عندما سمع ويلسون النتائج الأولى لجلسات ألبوم Pepper، «Strawberry Fields Forever»، كان في لوس أنجلوس وكان يقود سيارته إلى مطعم Dolores في سانتا مونيكا بوليفارد لشراء البرغر والبطاطا المقلية. كان عليه أن يركن السيارة على جانب الطريق، وقال عن الأغنية: «لقد تجمدت بسببها». وهز رأسه وقال لصديقه الجالس في السيارة: «لقد فعلوها بالفعل».

فسأل صديقه: «ماذا فعلوا بالضبط؟»

فأجاب: «ما أردت فعله في Smile. ربما تأخرت قليلًا».

في النهاية وقع براين ويلسون في اكتئاب شديد. لقد استغرقه Smile أكثر من خمسة وثلاثين عامًا حتى يكتمل. إنها قصة مؤثرة، جزئيًا لأنه لم يكن لديه أي شخص في دائرته ليراجعه أو يعيده إلى توازنه، وليتحداه ويدعمه، كما فعل جون وبول مع بعضهما البعض، فقد كان في عالمه الخاص وحده. ومن ناحية أخرى، لأن هذه هي المشكلة التي نشأت في شراكة لينون-ماكرتني. من خلال القضاء على المنافسة بالكامل، قادا نفسيهما إلى عالم خاص بهما. أين يمكن أن تتجه من قمة العالم؟ كان هذا هو السؤال الذي طرحه كلا من جون وبول في خريف عام ١٩٦٧، والإجابات التي توصلا إليها والطرق التي سلكاها قادتهما إلى المرحلة التالية من علاقتهما. غالبًا ما يتم تصوير هذه المرحلة على أنها بداية النهاية لكن هذه ليست أفضل طريقة لفهمها. ففي الحقيقة كانت امتدادًا للديناميكيات التي كانا أساساها أساسًا في لحظة لقائهما.

ما يشغل بول كان هو ما يمكن أن تفعله الفرقة بعد ذلك، وما هي الوسائط الجديدة التي يمكنها غزوها، وما هي الآفاق الأخرى. بالنسبة لملك صغير مثله يبلغ من العمر ٢٥ عامًا ويجلس بين أكثر الفنانين نجاحًا في التاريخ، كان هناك خط رفيع بين الثقة والشعور بالتفوق، وقد ظهر هذا الخط بقوة بالتأكيد في أواخر ١٩٦٧ و١٩٦٨، حيث حلم بألبوم جديد للبيتلز، يدعى Magical Mystery Tour، يشرفون على إخراجه بأنفسهم، وبتأسيس مؤسسة تجارية تسمى Apple Corps، من شأنها توسيع رؤية الفرقة لتشمل إنتاج التسجيلات والأفلام والإلكترونيات وتجارة التجزئة.

لقد وقع جون دون تردد على خطط بول لأنه كان يملك هدفًا مختلفًا تمامًا في ذهنه، فمنذ تقديم Revolver كان منشغلًا بالقوة الكابحة لمخدر LSD، التي أخمدت طبيعته العدوانية. في عام ١٩٦٧ قال إيفان فوجان لهانتر ديفيز: «حتى قبل عامين، كانت العداوات القديمة لا تزال قائمة. لقد رفض التحدث إلى أي شخص، وظل قحًا، وأغلق بابه بعنف بوجه الجميع. أما الآن، أصبح من المحتمل أن يقول للناس: «تعالوا! اجلسوا»». لقد كتب جيف إميريك: «بحلول جلسات Sgt. Pepper، كان من الواضح أن شخصية جون كانت تتغير. بدلًا من أن يمتلك رأيًا في كل شيء، كان يشعر بالرضا. في الواقع، بدا أنه راض تمامًا بقيام أي شخص آخر بالتفكير بدلًا عنه، حتى عندما كان يعمل على واحدة من أغانيه الخاصة».

يقول إميريك: «لا شك في أن بول كان مدركًا للوضع. كان ينتهز الفرصة ليتقدم ويوسع دوره داخل الفرقة».

كان لينون لا يزال في طور القبول، يقف متأهبًا، وبقدر ما كان سعيدًا بـ Sgt. Pepper معتقدًا بوضوح أنه كان أفضل شيء فعلته البيتلز على الإطلاق، كان غالبًا في حالة من الضيق النفسي، بل حتى الشعور بالضيق الروحي. في إحدى الليالي، حبس نفسه في حمامه وطلب من الله أن يكشف عن نفسه. يقول: «لقد سقطت على ركبتي اللعينتين، وبكيت قائلًا: يا إلهي، يسوع أو أيا تكن، أينما كنت، هلا أخبرتني من فضلك، لمرة واحدة فقط، ماذا علي أن أفعل بحق الجحيم؟».

علامة ضعفه كانت أنه أصبح مغرمًا بأليكسيس مارداس، وهو مواطن يوناني سريع الكلام قابله جون خلال تجوله في محيط معرض Indica. كان مارداس مصلح تليفزيونات، لكن كان لديه رؤى كبيرة لعجائب إلكترونية، بما في ذلك أوراق جدران تكبر الصوت، وشمس اصطناعية، وصحن طائر سيطليه بطلاء سحري لجعله غير مرئي. أطلق عليه جون اسم «أليكس السحري» وقدمه إلى بول باعتباره «المعلم الجديد» «لكنني لم أتعامل معه بهذه الطريقة. بل رأيت أنه كان مجرد شخص يملك أفكارًا مثيرة للاهتمام».

كان جورج هاريسون مَن جلب المعلم التالي إلى دائرتهم، وهو مهاريشي ماهيش يوغي، درويش صغير، وضاحك عنيد، وساحر في مجال الأعمال الرائدة، استطاع تطوير التأمل التجاوزي وبدأ في تدريسه خلال جولات عالمية. في فبراير ١٩٦٨، خرج أعضاء فرقة البيتلز الأربعة جميعا إلى ديره في ريشيكيش بالهند. بقي رينغو أسبوعين تقريبًا، وبقي بول خمسة أسابيع تقريبًا. فيما بقي جون وجورج شهرين تقريبًا وغادروا بسرعة عندما أثار ماجيك أليكس شائعات بأن مهاريشي يتحرش بتلميذاته. رأى جون أن ما قيل لا بد أن يكون صحيحًا وأنقلب على مهاريشي غاضبا. عبرت أغنية «Sexy Sadie» عن غضبه.

يقول جون: «لقد شعرت بالذنب، ولم أكتب مهاريشي! ماذا فعلت؟! لقد خدعت الجميع».

طبق جون مع معلميه نمط سلطته المعتاد، حيث جعل نفسه تلميذًا، لكن بعد ذلك، انقلب عليهم فجأة بعدوانية.

الحقيقة الأهم المستفادة من مغامرة ريشيكيش التي تحظى باهتمام أقل مما ينبغي، هو كيف أمضى جون وبول معظم وقتهما، حيث أمضياه في الغناء وعزف الغيتار والتأليف. ما لا يقل عن خمسة عشر أغنية من كتابة لينون-ماكرتني ستظهر على ألبومات البيتلز، وجزء كبير من ألبوم The White Album، كُتب في هذه الفترة.

عندما بدأت جلسات الاستديو لتسجيل The White Album، كان قد جون لينون قد اكتسب إطارًا عقليًا جديدًا. لقد اختفى الشخص النعس الخدر الذي ظهر خلال تسجيل Peepper، وحل محله شخص حاد وعدواني. الآن، يصف Pepper بأنه «أكبر كومة قذارة قدمناها على الإطلاق»، وأصر على أن هذه التسجيلات ستحتاج لأن تكون صادقة وصافية، ودون إنتاج معقد. يقول إميريك عن أول جلسة: «كانت ثمة عدوانية لم أرها فيه من قبل، مع نهاية تلك الليلة، كان مصابًا بالذهان تقريبًا».

من وجهة نظر جون فقد كان يتولى زمام الأمور مجددًا. يقول لينون: «لقد بدأت في استعادة الإبداع والهيمنة التي تمتعت بهما في الأيام الأولى بعد نوم عميق لسنتين». ورغم أن ذلك كان يسبب توترًا بشكل واضح في الأستديو، لكن جون رأى ذلك باعتباره دليلًا على أنه كان يفعل ما يحتاج إلى فعله. يقول جون: «لقد أفسد ذلك كل التفاهمات . لقد كنت يقظًا مرة أخرى، ولم يكونوا معتادين على ذلك».



اعتقدت دائمًا أننا سنموت معًا. أحيانًا، أتمنى لو فعلنا ذلك.

- رالف أبيرناثي

الجزء السادس

الانقطاع

في العاشرة وسبع وأربعين دقيقة من صباح الثلاثين من مارس ١٩٨٨ خطت مارينا إبراهموفيتش فوق سور الصين العظيم من مكان بدايته عند الجبال القريبة من البحر الأصفر وبدأت في المشي غربًا. في اللحظة نفسها صعد شريكها أولاي حيث ينتهي السور في صحراء جوبي وشرع في المشي شرقًا.

كانا قد خططا لتلك الفعالية على مدار ما يقرب من ثمان سنوات قبلها، وجمعا المال وحصلا على التصاريح اللازمة من الصينيين. في الأصل كانوا ينويان الزواج عند نقطة الإلتقاء. لكن ولسنوات عدة قبل تلك المسيرة أخذت علاقتهما الفنية والعاطفية في التدهور. ، لبعض الوقت كان أحد الأعمال الذي نتج عن تعاونهما هو الشيء الوحيد الذي يبقى على شراكتهما متماسكة، وبالتالي فقد أعادا تشكيل معناها. في السابع والعشرين من يونيو، وبعد المشي لثلاثة شهور ولإجمالي مسافة ٢٤٠٠ ميل، التقيا بالقرب من مجموعة من المعابد البوذية والطاوية والكونفوشيوسية. تعانقا، والتقطا صورًا فوتوغرافية، ومن ثم افترقا.

أخبرتني مارينا: «ذهب إلى سيارته الجيب وذهبت إلى سيارتي. تركت البلد في اليوم التالي». بعد أربعة أشهر سارا نحو نقطة اللقاء مرة أخرى أمام طاقم تصوير في لم شمل أعاد تمثيل افتراقهما. بالكاد تحدثا على مدار سنوات بعد ذلك. ولم يعملا سويًا منذ ذلك الحين.

من اللائق والملائم أن نتكلم عن نهاية الثنائيات، لطالما عرّفنا النهاية بأنها توقف ارتباط نشط، بل يمكننا القول إن ذلك سوف يحدث للجميع. فإما أن يموت أحد الطرفين، أو ينتهي المشروع، أو تصبح المشاكل أكبر مما يمكن للشراكة تحمله. تنتج هذه المشكلات بشكل طبيعي عن الصفات التي قادت الشخصين نحو بعضهما البعض في المقام الأول. تلعب القوى الخارجية دورًا أيضًا؛ إذ تعمل على تفاقم التوتر المتأصل. لكن المعني الآخر لـ»نهاية» وهو قطع جميع الروابط فهو أمر آخر كلية. وفقًا لخبرتي، ليس هناك ثنائي ينتهي بمعنى الكلمة. يشير التشبيه بثنائي مطلّق مع وجود أطفال إلى بعض الأسئلة العملية التي تظهر (مثل من يملك أيًا من الحقوق) والمشاعر التي تثار (كيف

تتعامل مع مشاعرك تجاه شخص حميمي منفصل ولا تستطيع، للأسف، الانفصال عنه تمامًا).

لكن بالنسبة للشركاء المبدعين، حياة ما بعد الإنفصال يمكن أن تكون أكثر غرابة من المطلَّقين. فقد أخذت ذات الفرد نفسه شكلًا محددًا من خلال العمل المشترك مع شخص آخر. بالتالي ما الذي يبقى من تلك الذات الآن؟ هذه الأسئلة تذهب إلى ما وراء البعد القانوني والعاطفي، إنها أسئلة وجودية تدوم طويلًا. حتى عندما يموت أحد الشركاء، يستمر ما جاء إلى الوجود بين الشريكين في الحياة .. في الظلال. علينا أن نعتبر هذه المرحلة أكثر تعقيدًا بكثير من القصص ذات النهايات الغير سعيدة، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار تعاسة فقدان شكل الحكاية ذاتها.



٢٣

«اسمع.. هذا جنونيٌ جدًا..»

التعثر

مما قد رأيته، هناك طريقتان يمكن لهما أن يقطعا عمل ثنائي: العثرات والأسافين.

استخدم كلمة عائق هنا لأن الطاقات نفسها التي تدفع بثنائيٍ إلى الأمام، يمكن أيضًا أن تسقطهما. تخيل طفلًا بدأ في المشي حديثًا يندفع على طريق منحدرة. ربما سيسقط بقوة، ليس بإمكانك الصياح بـ «توقف» بما يكفي لإيقافه دون إيقاف الطفولة ذاتها. أنت لا تشجع الطفل على التأذي، بل ترسخ فيه الإقدام على المخاطرة، وتتمنى لو استطعت أن تكون بهذه الشجاعة.

سألتُ دايانا ماكلاين سميث وهي استشارية أسرية تحولت إلي مستشارة لفرق القيادة: لماذا ينفصل الثنائيات؟. أخبرتني أنه لإجابة هذا السؤال عليك الرجوع إلى كيفية تتكون تلك الثنائيات في المقام الأول.

تقول سميث: «الأضداد تتجاذب. يرى الناس في الشخص المختلف عنهم إمكانية لخلق شيء لا يستطيعون القيام به بمفردهم، لذلك يدخلون العلاقة محتفين بتلك الاختلافات. في مرحلة ما، لا مفر من أن تشكل الاختلافات تحديات لا يتمكنون من التعامل معها. ويكتشفون أن هناك ما هو سام أكثر مما هو إبداعي، وبالتالي يصبح عليهم التفاوض حول اختلافات ليسوا سعداء بها.

«غير أنه عند استجابة الشركاء للصعوبات، ربما يزيدون من حدتها. فلنقل أن لديك شخص تلقائي وعمليّ بدرجة أكبر، وهو مرتبط بشخص متأمل ونظري. سيجد الشخص الجامح أن العلاقة مركزة وأن الشخص الهادئ يرحب بالتحفيز. لكن بمرور الوقت قد يشعر الشخص الأكثر نظرية بأنه مغمور بالعشوائية، وقد يبدأ الشخص الأكثر تلقائية في الشعور بالتقييد. لكن الشخص التلقائي يميل إلى تضخيم احتياجاته، يرفع صوته، وقد ينفجر في نوبات غضب أو يقطب جبينه، بينما يكتم الشخص العقلاني صوت احتياجاته. الآن، أصبحا الطرفان في نمط يعزز ذاته. كل ما سيأتون به من أفعال سيجلب المزيد مما لا يعرفون كيف يتعاملون معه عند الطرف الآخر. تقول سميث: الأسوأ في هذه الأنماط التدميرية، هو أن كلا الطرفين لا يرونها أنماطًا أو شيء مرتبطا ببعضه، كل واحد منهما سيعزو المشكلات إلي الآخر وحسب. يشبه الأمر خطأ الإحالة الأساسي في العلاقات، عندما تأتي الأوقات السيئة، يقول الناس:»لدينا مشكلة جوهرية. وهي أنت».

من دراساتي المفضلة التي تناولت نهاية العلاقة المفضلة، هي دراسة ديان

فيلملي. فقد سألت الناس عما جذبهم في الأصل إلى شريك سابق، وما نفرهم منه في نهاية الأمر. كانت إجابة فيما يقارب الثلاثين بالمئة من المشاركين على كلا السؤالين واحدة، لكنها مصاغة بشكل مختلف فحسب. حيث وجد/ت أحد/إحدى المشاركين/المشاركات (لم تحدد فيلملي نوع المشارك) الطرف الآخر لطيفًا/ةً وحساسًا/ةً في البداية، ولكنه أصبح فيما بعد لطيفًا/ةً أكثر من اللازم لاحقًا. كان أحد الشركاء قوي الإرادة بشكل رائع، ليصبح متسلطًا بشكل بغيض فيما بعد. وشريك ذو حس دعابة جيد، تحول إلى شخص يطلق النكات أكثر من اللازم. يبدو أن اللذين خضعوا للدراسة قد فقدوا طاقة احتمالهم للصفات التي جذبتهم في المقام الأول.

تخبرني سميث أنه بسبب الانفعال اللحظي، يرغب كل شخص في إلقاء اللوم على الآخر. المفارقة هي أن ذلك ما يجعل العلاقة تبدو غير محتملة في النهاية؛ لأن الناس يتوصلون إلى الإحساس بالعجز. و»يصلون إلى الاعتقاد بأن الطريق الوحيد للخروج من هذه الحالة هو الرحيل».

سألتها: هل تقصدين القول أن الناس لا يريدون حقًا الخروج من العلاقة نفسها، بل يريدون فقط الخروج من الديناميكية؟

فأجابت: هذا صحيح. إنهم لا يريدون بالضرورة الابتعاد عن الشخص، بل يريدون الابتعاد عن ذلك الشعور.

إذا الإجابة الأولى عن سؤال انقطاع العمل الإبداعي بين الثنائيات هي: بواسطة القوى التي تنشأ بشكل طبيعي من البنود التي بدأ العمل بناءً عليها. نحن نميل إلى أشخاص يصيبوننا بالاضطراب، وربما ينبغي عليهم أن يصيبونا بالاضطراب، غير أن الاختلافات التي أثارتنا يمكن أن تغدو غير محتملة. على سبيل المثال، رأى جراهام ناش جموح دايفيد كروسبي محفزًا. مع ذلك، دفع كروسبي ناش نحو نقطة الانهيار أخيرًا عندما تضافرت طبيعة كروسبي العنيدة الشاردة مع المخدرات والكحول. أخبرني ناش أن لحظة الوصول إلى الحضيض كانت في جلسة استوديو عام ١٩٧٩، حيث وصل كروسبي مخمورًا، مضيقًا عينيه، ومغطى بالقرح. كان صوته مبحوحًا وخشنًا، وكان تناغمنا متكلِّفًا». كتب ناش في مذكراته: «لم أستطع أن أخرج تلك الطاقة منه، لم أعد أستطيع توقعه بعد الآن».

يخبرني ناش أن الموسيقى طالما أنقذتهم، وأنه كان قد عقد الأمل بأنها سوف تفعل ذلك من جديد، حتى عندما كان كروسبي يتداعى أثناء الاستراحات.في أحدى الليالي تمرنت الفرقة على أغنية جديدة لناش تدعى»Barrel of Pain«. يذكر ناش:»كنا نحظى بحفل رائع، كان كل شيء يهتز بجنون، ولما كانت معدات الاستوديو تتذبذب مع الصوت سقط أنبوب كوكايين كان كروسبي قد وضعه على أحدها وتحطم. لقد جربت كل شيء مع كروسبي. جربت المخدرات معه، جربت أن أتعاطى أقل منه. جربت أن أتعاطى أكثر

منه. وجربت الابتعاد عن المخدرات لمراقبته.
أما ما حدث بعد ذلك، فكان فوق الاحتمال حتى بالنسبة إلى ناش. توقف كروسبي عن العزف ليحاول جمع قطع الأنبوب. يتابع ناش:» كانت تلك النهاية بالنسبة لي. كانت اللحظة الأحلك عندما أوقف كروسبي الحفل. اللعنة..كانت هذه هي اللحظة التي أدركت فيها أن المخدرات كانت أهم من الموسيقى بالنسبة لكروسبي». يضيف كروسبي: «كان الأمر أوضح ما يكون». حتى في ذلك الوقت؟ سألته، فأجاب كروسبي: «لا ليس بالنسبة لي. لقد كنت مغيبًا، لكن بعد ذلك بأيام قليلة هاتفني جراهام وقال: اسمع، هذا جنوني للغاية ..». فقد لاحظ أن ناش وصف الإنفصال لا باعتباره استياءً شخصيًا، وإنما باعتباره انقطاعا لإيمانهما المشترك. يقول ناش:» لطالما تعاهدنا على أن تبقى الموسيقى مقدسة». يسمح الاحترام المتبادل لكل ما هو مقدس لأي ثنائي بالإلتزام، ويبقيهم معتدلين.
“يمكنني القول أن كلمة السر هي التواضع» هكذا أخبرتني فيرنون تشاتمان إحدى كاتبات South Park، متأملة مات ستون وتيري باركر اللذان أنهيا بالتزامن مع انتهائي من هذا الكتاب، الموسم السابع عشر من البرنامج، وأطلقا الطبعة الرابعة لـ The Book of Mormon، وأسسا الاستوديو الخاص بهما. تقول تشاتمان: «عندما يلتقي شخصان فمن الطبيعي يتقاتل غرورهما. التواضع هو الشيء الذي يجعلك تدرك أن هذا غرورك وأنه لا علاقة له بالقضية الأكبر. إنه هذا الأمر حيث هناك أنا، وهنالك أنت، وهناك نحن. و»نحن» هي الأمر الأكبر الذي عليك أن توقره». توقفت تشاتمان للحظة ثم تابعت: «إنه لأمر مضحك؛ لأنني أقول كل هذا الهراء مثل «التواضع» و»الغرور»، و»التبجيل»، بينما إذا سألت مات وتيري فسيقولان إنه مثل فان هالين. مثل فرقة موسيقية، والفرقة أكبر من أي عضو فيها».
يطلق ناش على ذلك «الإيمان»، وتطلق عليه تشاتمان «التواضع»، وقد يصل هذا الإخلاص للشراكة إلى حد الولاء. لذلك، مهما دفعت إليزابيث كادي ستانسون،سوزان ب. أنتوني ظلت متمسكة بالبقاء إلى جانبها. وقد كتبت سوزان:» مثل زوج وزوجة، كانا يشعران بأنه يجب ألا يظهرا خلافهما في العلن».
لا مفر من التوترات والخلافات بين أي اثنين، كما أنه لا مفر من ثرثرة العقل أثناء جلسات التأمل. في الشراكة، يصبح المكافئ لإعادة التركيز على الشهيق والزفير، هو إعادة التركيز إلى الهدف المشترك.
لكن مع الوقت، قد يصبح ذلك أكثر صعوبة بسبب ازدياد الانزعاج المتبادل مع كثرة التعامل ومع النجاح. كان ج. ر. ر. تولكين ينزعج من ميل سي. إس. لويس إلى التبشير بالمسيحية، حتى عندما كان يتبادلان الأوراق في شبابهما في الثلاثينيات. بحلول العام ١٩٤٧، وبعد نشره خمسة عشر كتابًا وإدارته لبثٍ

إذاعي أثناء الحرب، أعلنت مجلة Time في خبر غلاف عن لويس باعتباره أحد أكثر المتحدثين عن المسيحية تأثيرًا في العالم الناطق بالإنجليزية. لقد كان بالنسبة إلى مستمعيه مرادفًا لاهوتيًا لمطران كانتربيري. وهذا اللاهوت الشعبي زاد من حدة تولكن الذي كان يؤمن أن الوعظ يجب أن يُترك لرجال الدين، وساهم في توتر شديد بين الكاتبين.

يمكن أن تبدأ المنغصات في التضخم، كحبة الرمل في محارة، فبمرور الوقت تصبح مزعجة ببساطة. لقد بُني عرض بين دين مارتن وجيري لويس حول تطلع جيري لإغضاب دين من خلال استمرار مارتن في توبيخه أو دفعه بعيدًا. في أحد المشاهد التي يلعب فيها مارتن دور شخصيته الحقيقية، كاد يُجن حرفيًا عندما تحولت كل شخصية صادفها إلى جيري لويس، بدايةً من سائق التاكسي، والرجل في الشارع، وحتى الطبيب النفسي. لسنوات، كان ظل غضب مارتن يمنح شعورًا واضحًا بالمتعة، لكن مع مرور الوقت، أتخذ الغضب حياة خاصة به.

أحد الأسباب التي تجعل العلاقات تنقلب بسرعة هو أن كلا من القصص الإيجابية والسلبية تتعزز. لقد توصلت ساندرا ميوراي وهي عالمة نفس إلى أن العلاقات في بدايتها غالبًا ما تميل نحو الإيجابية. وجود الأوهام، سوء الفهم المحفز كما تطلق عليه ميوراي، يرتبط ارتباطًا إيجابيًا «بزيادة الرضا والحب والثقة، ويقلل من النزاع والاختلاف في كل من العلاقات الغرامية وعلاقات الزواج». وجدت ميوراي أن البشر لا يخبرون أنفسهم بقصص وهمية فحسب، بل يستجيبون للتهديدات من خلال تعميق تعلقهم بهذه القصص أيضًا. وهكذا (أ) لا يجعل (ب) مثاليًا فقط، بل يستجيب للصفات المقلقة في (ب) عن طريق تلميع ذلك المثال.

تشير ميوراي إلى أن ما يحدث غالبا في نهاية العلاقة هو انقطاع حلقة التغذية تلك. وبطريقة ما، تصبح الصفات المقلقة في (ب) أكبر من أن يتحملها (أ). وعندما تصبح السردية المثالية بالية، تنشأ سردية جديدة تحول الشريك الذي كان بطلًا لا يخطىء، إلى كبش فداءٍ لا يمكنه فعل أي شيء جيد. تذهب ميوراي إلى القول بأن كلا السرديتين تهدفان إلى حماية النفس في الأساس؛ فالنوع الأول يحمي (أ) من القلق والشكوك، والثاني يحمي (أ) من كدر التناقض.

يساعد هذا في تفسير السقوط السريع لشراكة كشراكة مارتن ولويس، اللذان تحولا في غمضة عين من أصدقاء مشاغبين إلى خصوم متحفظين. في مرحلة الحضيض من علاقتهما، كتب لويس في مذكراته أنه شجع نفسه على مفاتحة دين وإخباره أنه يعتقد أن ما جعل شراكتهما ساحرة هو الحب الذي يحملانه تجاه بعضهما البعض...

حيث كتب: «أصبحت عيناه نصف مغمضة وكأنها تتفرس في ما بدا وكأنه وقت طويل، ثم نظر إلى وجهي مباشرة وقال: يمكنك أن تتحدث عن الحب كما

تريد، بالنسبة لي ما أنت سوى علامة دولار لعينة».

***

معضلة النجاح

الأسافين

كما هو الحال في جسم الإنسان، يمكن أن لأي عطل كبير في النظام أن يفكك أي ثنائي. لا تعمل الأنظمة دائمًا في ظروف مستقرة. فيما يتغير العالم المحيط بالثنائي، من الطبيعي أن تتأثر أيضًا خبرات طرفيه. الإسفين هو كل ما يقف بين اثنين، أو يفاقم تردي حالته.

لعل الإسفين الأكثر بروزًا بالنسبة للثنائيات الناجحة هو النجاح في حد ذاته. بعد موسمين من Chappelle's show في عامى ٢٠٠٣ و ٢٠٠٤ واللذان أطلق عليهما النقاد «أفضل شيء على شاشة التلفاز»؛ فقد كان الموسم الأول المسلسل التلفزيوني الأعلى مبيعًا على أقراص الـ DVD على الإطلاق (ومازال كذلك). لكن مع النجاح المتفجر لبرنامجه الذي يسخر من الصور النمطية للعرقيات المختلفة، خشي دايف تشابيل من أنه كان يغذي تلك الصور النمطية. بدأت تساوره الشكوك تجاه زملائه. يقول تشابيل: إذا لم تحط نفسك بالأشخاص المناسبين، فيمكن أن تفقد نفسك فيما تتحرك بسرعة مليون ميل/الساعة».

بحسب بيل برينان، الكاتب المشارك، بدأت الشروخ تظهر في شراكتهما عندما ذهبا للتفاوض مع Comedy Central لتمديد البرنامج. ضغط برينان على تشابيل من أجل عقد الصفقة بصفتهم فريق إنتاج أولًا. كانت وجهة نظر برينان هي أن تشابيل ليس لديه ما يفقده؛ إذ تحتاج إليه Comedy Central باعتباره منتجًا وباعتباره نجمًا أيضًا. يقول برينان معللًا: بمجرد أن يُعقد عقد الإنتاج، يستطيع تشابيل الذهاب وتحقيق ربح عظيم من خلال هذه الصفقه باعتباره موهبة. أخبرني برينان: «يمكنك أن تدعي أنني كنت أرغب في ذلك للحصول على أموال أكثر، لكن في رأيي، كنت ألتمس ذلك للحصول على شريك. لقد شعرت وكأننا سنقتل معًا، أو سنقذف القنابل معًا»

عقد تشابيل صفقته الخاصة مع Comedy Central، التي ذُكر بأنها بلغت ٥٠ مليون دولار لموسمين، تاركا بريرنان يتفاوض وحده باعتباره منتجًا. لكن الخلاف بين تشابيل وبريرنان لم يكن سوى شرارة في لهب تشابيل. بعد تسجيل حلقات قليلة من الموسم الثالث، هجر تشابيل موقع التصوير بل والبلد كلها دون أن يخبر زملائه أو أصدقائه أو عائلته. يقول تشابيل عقب عودته: «يأخذك النجاح إلى حيث لا تستطيع الشخصية الاستمرار في دعمك». ولم يستأنف البرنامج بعدها أبدًا. عاد تشابيل للمسرح بشكل متقطع بعدها، وتحدث مع بريرنان بشكل منتظم. عند سؤاله عن إمكانية العودة للعمل سويًا من جديد، أجاب بريرنان: «مستحيل!».

كان النجاح إسفينًا أيضًا بين ستيف جوبز وستيف وازنياك، لا بسبب تصدع علاقتهما، لكن لأنه قادهما نحو مسارات مختلفة. نجحت حواسيب أبل في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات بشكل صاروخي، لكن وزنياك لم يصل قط إلى الإدارة، واحتفى بنوع العمل الذي يمكن له القيام به وحده. لقد عاد لإنهاء دراسته للهندسة، وأحترف الطيران. بعد حادثة تحطم طائرة، ترك أبل، عائدًا بعد ذلك بعدة سنوات كمهندس مكتب في قسم أبل ٢. في عام ١٩٨٨، وبعد بيعه لشركة أبدعت جهاز تحكم عن يعمل على أي جهاز، قرر التدريس في المرحلة الإبتدائية. لقد وصفته مجلة Wired في ملف عن حياته نشرته عام ١٩٩٨، يإنه: «ربما يكون أفضل لاعب Tetris في العالم».

في الوقت نفسه، بنى جوبز الذي جمع صفات الشخصية النرجسية المذكورة في الكتب الأكاديمية، مسارًا مهنيًا مميزًا شهد فشلًا تعاونيًا كبيرًا واحدًا على الأقل (مع جون سكولي، مدير أبل التنفيذي) وسلسلة من النجاحات الهائلة، مع إيد كاتمول وجون لاسيتر في Pixar في فترة نفيه من أبل بعد عودته مع سلسلة من الشركاء من بينهم: مدير العمليات تيم كوك، ورئيس البيع بالتجزئة رون جونسون، والمصمم جوناثان إيف. لقد أخبر جوبز كاتب سيرته الذاتية والتر آيزاكسون: «لو كان لي شريك روحي في أبل فهو جوني. نخرج أنا وجوني بمعظم أفكار المنتجات معًا، من ثم نحضر الآخرين ونقول: «ما رأيك في هذا؟»». من هذه المحادثات، يمكننا تتبع مرحلة الحمل ، أو على الأقل مرحلة التشكيل المهمة، المفارقة الساخرة هنا لكل من iMac وiPhone وiPad. ا هي أن صورة واز في الذاكرة هي صورة الشخص اللطيف، بينما جوبز هو الشخص القاسي، مع أن الأخير لطالما كان أفضل في العمل مع الآخرين.

يفعل النجاح أكثر من مجرد خلق ظروف تتحدى الشراكة. يمكن أن يُظهر أفكارًا تتعارض بشكل جوهري مع الشراكة. تبين مجموعة مذهلة من الأدلة أن مفاهيم الثروة والسلطة حتي، يمكن أن تكون سببا جوهريا للخلاف في العلاقات. توصلت عالمة النفس كاثلين فوهز وزملائها إلى أن المشغولين بالمال هم الأقل ميلًا لمنح وقتهم للزملاء الذين يحتاجون إلى مساعدة، وأكثر ميلًا للجلوس بعيدًا عن الآخرين أثناء اجتماعات العمل. عندما طُلب منهم الاختيار بين المشاريع التعاونية والمشاريع الفردية، اختاروا الأخيرة. تقول فوهز: «يجلب المال توجهًا نحو الإكتفاء بالذات، يفضل فيه الناس أن يكونوا أحرارًا من الاعتمادية والاعتماديين». إلى جانب ذلك، أظهر بحث عالم النفس بول بيف أن المستوى الاجتماعي الاقتصادي المرتفع يمكن أن يجعل البشر أكثر أنانية وانعزالية (وكذلك أقل أخلاقية وتعاطفًا).

يجلب النجاح أيضًا إلى السطح نزاعات حول الملكية ، والتي كانت لتظل مختفية لولا ذلك. عندما فاز مارتن لوثر كينج الابن بجائزة نوبل للسلام عام ١٩٦٤، شعر رالف أبيرناثي بالإهانة الشديدة عندما تعين عليه هو وزوجته

الركوب في سيارة أخرى خلف كينج في موكب الاحتفال الذي أقيم في أوسلو بالسويد. يروي تايلور برانش أن أبيرناثي أصر بصخب على أن يركب مع شريكه ، واستنجد بكينج الذي تردد ثم وقف متجمدًا من الحرج فيما حاول أبيرناثي تجاوز الأمن. في وقت لاحق زعم أبيرناثي وزوجته أحقيتهما في نصف قيمة الجائزة (ما يقرب من ٤٥ ألف دولار أو ما يعادل ٤٠٠ ألف دولار حاليًا). يقول أحد المطلعين على الحركة: أدى ذلك إلى «جفاء» ظل حاضرًا بين شركي الدفاع عن الحقوق المدنية.

وأيًا كانت درجة توتر العلاقة بعد ذلك، فهي لم تنهر. في عام ١٩٦٥ ألح كينج على أن ينصب مجلس مؤتمر القيادة المسيحية الجنوبي أبيرناثي خليفةً رسميًا له.

الإسفين الأكثر شيوعًا يأتي في صورة شخص ثالث يدخل بين الثنائي. عندما نضع دلالة هذا العامل في الاعتبار نحصل على رؤية جديدة لقوة الثنائيات التي تستمر في البقاء. من السمات البارزة في قصة مات ستون وتري باركر على سبيل المثال، هو توافق نوعية الناس المحيطين بهما، ومنهم كيفين موريس محاميهما الذي مثلهما جيدًا أمام South Park،حتى في السنوات التي لم يكسب من ورائهما دولارًا واحدًا حسبما قال مات، وآن جارفينو المنتجة التنفيذية التي كانت جزءًا من الفريق منذ الحلقة التجريبية لـ South Park في ١٩٩٧، والتي تشغل الآن منصب المدير التنفيذي لشركة مبتكرة تدير حقوق الملكية الإبداعية الخاصة بالبرنامج، بالإضافة إلى إيرك ستو مخرج الرسوم المتحركة والذي يعرف تري باركر منذ المدرسة الإعدادية.

أعلم أن هذا بدأ في التحول إلى إعلان الشكر والتقدير كالذي يظهر على الشاشة في نهاية برنامج تليفزيوني، والذي لا يشاهده أحد، لكن اسمح لنفسك أن تشعر بالملل للحظة لأن ثمة قدرا كبيرا من البنية التحتية حول كل ثنائي فعال، والتي يجب أن تكون مملة للعامة. القاعدة العامة هي أنه إذا توجه الاهتمام نحو هذا الجزء من المنظمة، فذلك لأن الأوضاع ليست على ما يرام. لقد أوضحت في المقدمة نقطة بخصوص أن الانقسامات التي نراها في الثنائيات تكون ضمن منحنى كسيري، بمعنى أنها تشير إلى نمط يتطور على مجموعة من المقاييس. وقد رأينا بالفعل كيف يطبق النموذج داخل العقل المفكر.

هناك أيضا امتداد حول الثنائي من نفس الديناميكيات التي نراها داخل الثنائي. بالتالي، ففيما بين مات وتيري ثمة ديناميكية مشتركة وهي مات = فاعل، تيري = حالم، إلا أن ثنائي مات،تيري أيضًا يشكل وحدة بالنسبة لكيفن موريس، ولهذه العلاقة ديناميكيتها الخاصة، حيث مات،تري = الحالم، وكيفين = فاعل. العلاقة بين الثنائي وشخص ثالث غالبًا ما تعد قوة باعثة على الاستقرار. المشكلة الشائعة تحدث عندما يحول الشخص الثالث المسار، أو يفعل شيئًا ما

يغيره، أو يختفي، أو يتوقف عن لعب دور صحي بأي شكل من الأشكال. يمكن لتغير واحد من هذا النوع أن يكون عاصفة شديدة القوة، ويمكن لتغيرين أن يكونا إعصارًا. في أواخر الستينيات، حصل جون لينون وبول ماكرتني على ثلاثة منها!



فشل الإصلاح

لماذا انفصل لينون ومكارتني؟

في السابع والعشرين من أغسطس عام ١٩٦٧بعد شهور قليلة من إطلاق ألبوم Sgt. Pepper، توفي براين إبشتاين مدير البيتلز بسبب جرعة زائدة من المخدرات. كان في الثانية والثلاثين من عمره. قال جون لينون للمراسلين: « لا نعرف ماذا نقول، لقد أحببناه وكان واحدًا منا». وهي ملاحظة مؤثرة؛ إذ لم تعثر الفرقة مرة أخرى على شخص أحبوه ليدير أعمالهم. لفترة من الزمن ارتكبوا الخطأ المأساوي المتمثل في إهمال البحث. لم يأخذ جون وبول على عاتقيهما إدارة الفرقة عوضا عنه فحسب، بل توسعا توسعًا شاسعًا ومتناثرًا، يتجاوز الموسيقى إلى البيع بالتجزئة والأفلام والإلكترونيات. ومتجاوزًا التجارة إلى ما أطلق عليه بول بفخر «الشيوعية الغربية».

في الوقت نفسه تقريبًا، جورج هاريسون ذو الحضور الثابت منذ انضمامه إلى الفرقة في الرابعة عشر من عمره، بدأ في التخلي عن دوره. مع افتتانه بالموسيقى الهندية التي تبناها بوب ديلان، فقد هاريسون صبره بخصوص وضعه كتابع لكلٍ من جون وبول. كتب جريل ماركوس: «يمكنك دائمًا أن تشعر بضغط جورج هاريسون، المتنحي جانبًا، وأن تحس بإقصائه من المركز الساخن الذي يقبع فيه، حيث العباقرة يجتذبون كل الاهتمام، وتتساءل عما إذا كان استياءه سيتأجج ويحرق». في أواخر الستينيات، وصل استياءه إلى تلك الدرجة.

أخيرًا، اتخذت النساء أماكن جديدة في حياة جون وبول. يقول بول: « في سن معين، تبدأ في التفكير نوعا ما ؛ واو، تعلم أنه علي أن أكون جادا.. لا يمكنني أن أبقى مستهترًا طيلة حياتي». في ديسمبر١٩٦٧ عرض بول الزواج على صديقته منذ وقت طويل جين آشر، لكن اتضح أن هذه هي لعبة النهاية بالنسبة لعلاقتهما، وليس بداية جديدة، حيث أطلقت العنان لموسم من التغييرات الغزيرة في حياة كلٍ من جون وبول العاطفية. دخلت النساء إلى ما كان لوقت طويل مشهدًا مغلقًا عليهما وعلى الفرقة. يقول بول: «الآن سوف نبدو متعصبين، لكن الأمر كالتالي: نحن أربعة عمال مناجم ينزلون إلى الحفرة، أنت لا تحتاج إلى نساء في الحفرة، أليس كذلك؟»

كان لهذه التغيرات أثر كبير على لينون-ماكرتني، ليس بسبب عدم الاستقرار الملازم لديناميكيتهما، فعدم الاستقرار ذاك قد دفع بالكثير من القوة الإبداعية. لقد تكلمنا حتى الآن عن الديناميكيات الداخلية (والعثرات التي تنشأ عنها)، والظروف الخارجية (الأسافين تفرق بين الناس). لكن بطبيعة الحال، تتقاطع العثرات مع الاسافين فيزيدون من سوء الأمر، وما ينتج عن ذلك قد يكون

مربكًا للمشاركين والمراقبين على حد سواء. إلا أن الارتباك في حد ذاته ليس قاتلًا للعمل الإبداعي، ولا شعور بالرفض أو الخيانة، أو الرغبة في الهروب. الشيء الوحيد القاتل للعمل الإبداعي هو توقف المبدعين عن العمل.

كما هو الحال مع أي ثنائي، منبع المتاعب بالنسبة لجون وبول كانت الشخصيات المعقدة للفنانين. في ربيع العام ١٩٦٨ كان كل منهما في أوج التميز. إذ لم تهدأ جاذبية جون السامة، ولا ازدواجيته المرضية، ولا طبيعته المتطلبة الحالمة الجائعة قط. ولم يهدأ أيضًا توقه إلى شيء أكبر من لينون-ماكرتني، وأكبر من البيتلز، وأكبر من أي عالم مادي. لطالما حلم جون بشيء ما: في البداية كانت موسيقى الروك أند رول نفسها، ثم الشهرة، ثم فتح أبواب المعرفة، وغالبًا ما رافق معلمًا روحيًا، ليتحرر من أوهامه، وأحتاج شخصًا أو شيئًا آخر بسرعة كبيرة.

في أوائل شهر مايو، بعد وقت قصير من عودة جون من الهند وخداع مهاريشي له، سافر هو وبول إلى نيويورك من أجل الترويج لشركة Apple Corps. كانت هذه الشركة القابضة الجديدة للبيتلز، أعلى ما وصله بول من جرأة، وذروة رغبته المتواصلة في المزيد: المزيد من التجارب، والمزيد من السيطرة. كل ذلك مختلط بإحساسه الثابت بأنه قادر على فعل أي شيء، على الأقل مع وجود جون لينون إلى جانبه. مع النجاح الذي حققه ألبوم Sgt.Pepper مؤخرًا، والتحقق الذي يراه لحلمه بإنشاء إمبراطورية جمالية، اعتقد بول أنه يملك فضاءً أوسع من الحرية.

كان من المحتم أن ينزع جون طوقه. المفاجأة الوحيدة كانت في الطريقة التي فعل بها ذلك. كانوا قد عادوا إلى إنجلترا في السادس عشر من مايو عام ١٩٦٨. في اليوم التالي جمعهم جون في اجتماع وأفصح عن كشف أتاه أثناء الرحلة. أعلن: «لدي شيئ مهم أخبركم به، أنا ...المسيح عيسى يعود من جديد .. هذا هو مسعاي». يقول صديقه بيت شوتون: لقد كان جادًا للغاية. فعلى ما يبدو ظن جون أن بإمكانه أن يكون المعلم الروحي الذي كان ينتظره. استمر ذلك ليوم واحد. في الثامن عشر من مايو عام ١٩٦٨، وبينما كانت زوجته سينثيا بعيدا في إجازة هاتف جون فنانة طليعية (Avant،garde) كان يعرفها اسمها يوكو أونو، وصلت إلى منزله في سيارة أجرة في وقت متأخر من تلك الليلة.

الكثير من الأساطير والأساطير المضادة تحيط بيوكو أونو وجون لينون، مما يصعب الوصول إلى الحقيقة، خاصة أن شهادات الأشخاص المعنيين أنفسهم،، جون ويوكو، مجروحة. فمثلا قالت يوكو إن جون لاحقها وحاولت التملص منه، منذ التقيا في نوفمبر١٩٦٦ وحتى أصبحا زوجين في مايو ١٩٦٨. إلا أن يوكو كانت قد اجتذبت جون بشوق باعتباره صاحب شركة.

علينا أيضا الابتعاد عن الأسطورة المعاكسة التي تقول بأن يوكو قد ألقت بتعويذتها على جون. على العكس من ذلك، من الضروري الاعتراف بسلطته.

إن أسطورة يوكو التي تنقض وتحكم كماشتها على جون ما هي إلا حكاية للتهرب من المسؤولية؛ لأنها تصرف الانتباه عن الشيء الأكثر أهمية، وهو طبيعة قوة جون واتجاهها. لقد كان شخصًا هشًا لكنه لم يكن ضعيفًا،و كان شاردًا وليس سلبيًا.

رؤيتي هي أن جون رأى في يوكو سلسلة فريدة من الفرص. إذ يمكن أن تكون معلمته الروحية، وحبيبته الجسدية. كان بإمكانها إحياء روح ستو ساتكليف وأن تريه كيف يبدو الفن الحقيقي.

كان بإمكانها أيضًا أن تصبح عصا يستخدمها ليضرب رأس شريكه بعنف، والتي أصبحت كما لاحظ جون، أكبر في السنوات القليلة الماضية. هل من طريقة أفضل لرد الضربة من العودة إلى الجذر الأساسي للسلطة، وكأنه يقول بلسانه ويده: أنا أهتم بك أقل مما تهتم بي، وأنا مستعد، بل متحمس لتركك.

علاوة على الأسباب الأخرى التي دعت جون ليقرر بشكل مفاجئ أن يوكو يجب أن تكون إلى جانبه طوال الوقت، بما فيها طريق أبي وبما فيها جلسات الكتابة مع بول، كان ثمة بالتأكيد عنصر اللعبة اللانهائية طويلة الأمد. فعلى سبيل المثال، يصعب تصديق أنها مجرد مصادفة أن نزوة المسيح التي تبعتها مباشرة نزوة يوكو، حدثت فقط بعدما شاهد عن قرب الشرارة التي جمع بينن بول وامرأة تدعى ليندا إيستمان التي ستصبح خلال شهور قليلة حبيبة بول وخلال عام واحد زوجته. تواصلت ليندا مع بول خلال رحلة نيويورك، ودعاها إلى ركوب سيارة الليموزين في الطريق إلى المطار. يقول أحد راكبي تلك السيارة: «كان ثمة شيء مفعم بالإغراء يحدث في تلك السيارة .. كان ثمة الكثير من الحرارة، كان الأمر واضحًا بشدة، وبإمكانك الشعور به». وبعد يومين من إحضار بولل زوجته المستقبلية أمام جون، عثر جون لنفسه على امرأة جديدة، وشريكة جديدة؛ كان من الضروري دائمًا أن يتفوق على بول.

كل ما يتعلق بجون وبول والنساء كان مختلطًا لفترة طويلة. في أيام ليفربول كان بول قد أشترى خاتمي الخطبة له ولحبيبته في ذلك الوقت، دوت، وعندما رأى جون الخواتم التفت إلى حبيبته سينثيا وقال: « ربما علينا أن نعقد خطبتنا أيضًا». أنفصل بول عن دوت، وتزوج جون من سين بعد فترة قصيرة بعد أن اكتشفا أنها حبلى.

بالقفز إلى عام ١٩٦٨، وتحديدًا في مايو من ذلك العام، ترك جون سين تراه مع يوكو في منزلهما. في يوليو طبق بول نفس الحيلة مع جاين آشر، التي وجدته في السرير مع فتاة أخرى في منزلهما. بقفزة أخرى في الزمن، لكن إلى الأمام، وفي الثاني عشر من مارس ١٩٦٩ تزوج بول وليندا. على الفور بدأ جون في الاستفسار عما إذا أمكنه الزواج من يوكو بسرعة، وأقيمت مراسم الزواج في العشرين من مارس في جبل طارق.

الشيء الآخر الذي يجب أن أذكره، وسيكون تزويرا تأليفيا إن لم أذكره، وهو

المظهر غير النموذجي للتوجه الجنسي الغيري الواضح لجون لينون. كان هذا الرجل الذي قال عن حبيبته يوكو أونو في قمة هوسه الواضح بها: «إنه لأمر سهل أن تضاجع أقرب أصدقائك .. بمجرد إدراكي لحقيقة أنها امرأة أيضًا، كان كل شيء على ما يرام». لقد قال جون ليوكو إنها أعجبته لأنها كانت مثل «فتى متنكر في ملابس امرأة .. مثل شاب»، وأخبرته يوكو مرارًا أنها تعتبره «شاذا ينكر ذلك».

أنا لا أرى أن جون كان شاذً يخفي شذوذه بالمعنى الحرفي، لكن كانت هناك غرابة في علاقته بالنساء،وكان لديه توق لنوع معين من التقارب مع الرجال، مما يشعر المرء بأنه محاصر. إظهار تفاصيل توجهاته الجنسية ليست من أهداف المشروع هنا. لكن فكرة أن انتباه جون قد تحول ببساطة عن بول والفرقة بسبب اهتمامات أخرى، وهي أنه وقع في حب يوكو بشكل تقليدي، لا تبدو صائبة.

لم يكن وجود يوكو ليعني فجأة وضع حد للموسيقى. على الرغم من أن جلسات تسجيل The White Album كانت متوترة وغير سارة غالبًا، حيث لم يرق ما حدث في شارع أبي لمهندس الصوت جيف إيمريك، لدرجة أنه ترك العمل نهائيًا، فإن العمل لم يعاني، والترابط بين الأغاني وإن كان أكثر ضحالة من الماضي،لكن كان مستمرًا في إصدار المتعة بحرارة هائلة. افتتح جون الجلسات بـ «Revolution١»، وساعد بول في القضاء على تلك الأغنية بعد أن رد بـ «Blackbird»، التي قد تكون أبرز تحفه الفنية. أغار جون على رائعة بول بأغنية «Julia» و«good night»، وفعل بول نفس الشيء بأغنية “Helter Skelter” و“Why Don’t We Do It in the Road». ، حتى غضب جون كان له منفذ ابداعي، وقد جن جنونه من الإعادات اللانهائية لعبارة «ObLa،Di, Ob،La،Da»، وترك الاستوديو مستشيطًا ليعود خدرًا مختالًا ويجلس على البيانو ويعزف الأغنية بإيقاع أسرع بكثير، والذي أصبح إيقاع النسخة المسجلة.

مهما بلغ حجم التوتر، كانت ثمة مساحة له. كان بول مصممًا على الاستمرار، على الرغم من شعوره بأنه جرح من طريقة إنسحاب جون بعيدًا عنه، واستُفز من طريقة انقلابه عليه، ثم عودته بحركته المميزة: مزيج من الإصرار والتكيف. رأى بول أن جون يتمادى، لكنه قال إنه كان يفهم أن تلك كانت طريقة جون. لقد تمسك بأمل عودتهم إلى الموسيقى. وهو ما كان فعّالًا في الماضي.

عكس الحب ليست الكراهية، بل اللامبالاة. يصبح من الضروري بشكل خاص أخذ ذلك في الاعتبار بالنظر إلى طريقة ارتباط الثنائيات معًا ظاهريًا، لكن باعتبارهم فنانين أو شركاء في العمل فربما يتوقفون عن الإبداع دون أى نوع من الإنفصال الصريح. انظر إلى ميك جاجر و كيث ريتشاردز من فرقة Rolling

Stones أو جلين فري ودون هينلي من The Eagles (في سنوات اجتماعهم من جديد)، أو بيت تاونزهيند وروجر دالتري أعضاء فرقة The Who عندما يمشون في الطريق. إنهم مثل فرقة بوب تعزف موسيقاها الشخصية.

تتوقف بعض الثنائيات عن تخريب بيوتها وتلتزم بنظام مثمر. كانت مشكلة جون وبول على العكس من ذلك. بقي التوق والرغبة في الإبداع سويًا ملموسًا، لكن البناء حولهم بدأ في الاشتعال، وتساقط سقفه، ثم حوائطه، وأخيرًا فقد أساساته. كان بإمكان جون أن يتهكم على بول، وكان بإمكان بول أن يسترضي جون، لكن الآن، بدأ جورج هاريسون في اتخاذ موقف معادي وافتعال المشاجرات مع كل منهما. و زاد وجود يوكو من انفعال جورج. بالنسبة للأخ الصغير، فأن يترأسه أخوه الأكبر أمر، وأن تترأسه حبيبة أخيه الجديدة أمر مختلف تمامًا.

كان نمط بول هو إظهار علامات التقدير لجون ومن ثم التراجع لتأكيد قيادته، مع موافقة جون الضمنية، أو تحت غطاء من سلطة أخرى (براين إبشتاين مثلًا). الآن ليس هناك براين إبشتاين، ولا أي مدير آخر مطلقًا. وما احتاجه بول لممارسة القيادة، هو أن يفعل ذلك بصراحة. لم تكن هذه نقطة قوته؛ فبسبب إرهابه للفرقة لتعمل، أصبح أشبه بمدير المدرسة ذلك الذي أنشئوا الفرقة لتجنبه أصلًا. في بدايات العام ١٩٦٩، وفي جلسات تسجيل ما أصبح فيما بعد ألبوم Let it Be، قال جورج إنه قد نال كفايته.

لكن لم يدمر ذلك الفرقة. كانوا أشبه بعائلة منهم بزملاء. وجذبتهم قوى الجذب المركزي نحو مركز مشترك بقوة كافية لمقاومة قوى الطرد المركزي التي تدحرجهم نحو الخارج. لقد زحف عملهم الموسيقي سويًا إلى نخاعهم الشوكي وتمكن منه. كانت كل المشاكل، مشكلة جورج ومشكلة يوكو ومشكلة عدم وجود مدير أعمال التي تُضخم وتعقّد مشكلة صراع جون وبول على السلطة، في أوجها في يناير من العام ١٩٦٩ عندما صعدوا إلى سطح Apple Corps من أجل حفلهم الأيقوني الأخير. لقد اتخذوا مواقعهم القديمة.

وقف جون على يسار المسرح، ووقف بول عل يمين المسرح، ينظر كلاهما نحو الجمهور، أو في هذه الحالة، نحو الأسطح المحيطة، لكنهما كانا قادرين على الإلتفاف في لحظة ورؤية بعضهما. وقف جورج على يسارهما، مواجها كليهما. أثناء غناء Don’t let me down نسي جون كلمات المقطع الثالث، ولفظ كلمات ركيكة بلا معنى، كانت مجرد ثرثرة، لكن دون أن يفقد اللحن و الإيقاع. فالتفت هو وبول نحو بعضهما، والتقط الكلمات الصحيحة وكأن شيئا لم يحدث. أبتسم جون بابتهاج، وحرك بول رأسه إلى أعلى وأسفل في تأكيد فطري.

من الصعب العثور على توضيح أفضل لما يطلق عليه خبير العلاقات الزوجية جون جوتمان «إصلاح»، أي: العودة إلى قوة الشراكة التى تخفف من آثار

نقاط ضعفها. كانت ثمة أمثلة أخرى عديدة. ففي أبريل عام ١٩٦٩، سجل جون وبول كلمات أغنية "You Know My Name" التي كانت أغنية غريبة بشكل رائع ستوضع على الوجه B، لدرجة أن بول قال إنها ربما تكون مقطوعته المفضلة للبيتلز .. فقط لأنها في غاية الجنون. في أبريل أيضًا، بعد عودته من شهر العسل مع يوكو، هرول جون إلى عتبة بيت بول ومعه «The Ballad of John and Yoko». ومع انشغال جورج ورينغو أنهى جون وبول الأغنية في يوم واحد طويل، حيث تولى جون عزف الغيتار وأداء الصوت الرئيسي، وتولى بول الباص غيتار والطبول والبيانو والماراكاس، وأصوات الإنسجام.

قد يجد المرء «الإصلاح» حتى في أغاني التحسر: «Two of Us» و«Oh! Darling» و«The Long and Winding Road».

لقد كسر جون قلب بول، لكن لفترة من الوقت استطاع بول أن يجعل جون يبدع بالموسيقى معه حول الأمر. على الرغم من أن جون وبول استطاعا أن يكونا على نفس الإيقاع داخل الأستوديو، إلا أنهما لم يتمكنا من حل قضايا السيطرة والسلطة خارجه. كانت Apple تنزلق على الجليد، وكان من الضروري أن يتولى أحدهما عجلة القيادة. وفيما كان ممسكًا بزمام السلطة وجد جون نفسه مُتملَقًا من قبل مدير أعمال حذر مشكوك في أمره يدعى آلن كلاين. كان كلاين الإسفين النهائي، فقد فاز بجون جزئيًا من خلال إظهار معرفته بإسهامات جون الفردية في كتابات لينون،مكارتني). كلا من جورج ورينغو تبعا جون، وتبعا كلاين، وهذه سياسة زعامة خالصة. لكن بول لم يفعل؛ فلم يثق في كلاين، لسبب وجيه كما اتضح فيما بعد. لكن احتجاجاته في هذه الفترة كانت أسوأ من كونها عقيمة، لقد أثارت جون أكثر. في إحدى المرات قال بول:»أنظر يا جون، أنا على حق»، فرد عليه بول صارخا: بالطبع عليك أن تكون كذلك، أنت دائما على حق، أليس كذلك؟».

لفترة من الوقت كانوا فرقة بدون مدير أعمال، والآن أصبح لديهم مدير أعمال بدون فرقة؛ لأن بول لن يعمل مع كلاين وأصر على وجود لي وجون إيستمان،محاميا الترفيه، ووالد وشقيق ليندا، ضمن المجموعة. بالتالي تحول الصراع بين جون وبول إلى حرب بالوكالة بين كلاين وعائلة إيستمان.

في النهاية، الزلازل والهزات التابعة جعلت الموسيقى مستحيلة، لفترة من الوقت على الأقل. معتنيًا بجروحه، رحل بول وأنتج منفردا ألبوم كاملا ، ليعرف أن كلاين (بدعم من جون وجورج) أراد تأخير إطلاقه ليفسح الطريق أمام ألبوم البيتلز «Let It Be». وقد سُجلت بعض غنياته في أوائل عام ١٩٦٩ وأُعيد توزيعها الآن بشكل مرعب بالنسبة إلى بول ودون تدخله. وكان وصف بول لشعوره توضيحا للطريقة التي تعثرت بها اللعبة اللانهائية. لقد شعر حسب كلماته بأنه : «موظف مبتدئي مع شركة التسجيلات، وكأن كلاين هو المدير وأنا لا شيء.

حسنًا، أنا لست مبتدئًا، بل أنا الأعلى مقاما هنا. أحسب أن رأيي مثله مثل آراء الجميع، خاصة عندما يتعلق الأمر بشيء يخصني. قررت أنه علي الدفاع عن نفسي في النهاية وإلا فسأسحق».

ما لا ينتهي أبدًا

هل أنفصل الثنائي لينون-مكارتني؟

متى أنهى جون وبول شراكتهما؟ ليس عندما تشاجرا بخصوص آلن كلاين. فقد استمرا بعد ذلك لعدة سنوات (وحتى أطول من ذلك إذا عددنا أن جون وجورج ورينغو انتهى بهما المطاف إلى طرد كلاين ورفع دعوى قضائية ضده). وليس عندما أخبر جون بول أنه سوف يترك الفرقة في سبتمبر من العام ١٩٦٩، ففي فبراير التالي أخبر جون الـ BBC أن الانقطاع يمكن أن يكون ولادة جديدة أو موتًا. سوف نري ما سيكون. سيكون على الأرجح ولادة جديدة.

النهاية المعتادة في حكاية البيتلز هي عندما أصدر بول ألبومًا جديدًا في إبريل ١٩٧٠ مع أسئلة وأجوبة ألفها بنفسه، تضمنت سؤال: هل تخطط لألبوم جديد أو أغنية منفردة مع البيتلز؟ الإجابة كانت: لا. ما أدى لأن تنشر صحيفة Daily Mirror على صفحتها الأولى خبر ترك بول للبيتلز، وكتبت بخط أصغر: «انفصال فريق لينون،مكارتني الغنائي». انتشرت القصة في أرجاء العالم بسرعة.

عندما رأى جون الجرائد غضب ندمًا أنه لم يعلن الانفصال، لكنه وبخ بول أيضًا ليزيد من سوء الوضع. وصرح لـ Rolling Stone: « لا يستطيع أن يسلك طريقه الخاص؛ لذلك يثير الفوضى. لقد أصدرت أربعة ألبومات في العام الماضي، ولم أتحدث عن الانفصال»

لكن بول لم يرحل أيضًا. كان السؤال التالي في مقابلته مع نفسه: «هل تعتبر هذا الألبوم فترة راحة بعيدًا عن البيتلز؟ أم بداية لمسيرة مهنية منفردة؟». والإجابة: « سيتضح الأمر مع الوقت. كونه ألبوما منفردا يعنى أنه بداية مسيرة مهنية منفردة ... وعدم إنتاجه مع البيتلز يعنى أنه مجرد فترة راحة. بالتالي فهو كلاهما».

حتى الدعوى القضائية التي رفعها بول ضد جون وجورج ورينغو في ٣١ ديسمبر ١٩٧٠ لا يمكن اعتبارها النهاية. حيث كان من الواضح أنها صراع حول الروابط التجارية التي كانت تطوق العلاقات.

السبب في أننا لا نستطيع تحديد تاريخ انفصال جون وبول بشكل حاسم، هو أن ذلك لم يحدث أبدًا. من المغري أن نفكر في نهاية الشراكة وكأنها نهاية عرض أوبرا، حيث يدخل شخصان في صراع درامي، ويغنيان في مواجهة بعضهما البعض ويقرران الانفصال منتحبين، مثل ما حدث بين مارينا وأولاي في مسيرة سور الصين العظيم. لكن في أغلب الأحيان، تكون نهاية الشراكة مثل أغنية كانتري، حيث تغادر الشخصية المنزل ولا تعود أبدًا، ولا أحد، حتى

الشخص الذي غادر، ولا الذي هُجر، ولا الذي يستمع إلى الأغنية، يعرف حقًا السبب.

أحد أسباب الغموض الشديد أنه لا توجد طريقة نهائية للخروج من نوع الشراكة الإبداعية الذي ندرسه. العمل مع شخص آخر هو كفتح حساب بنكي مشترك، يودع فيه الطرفان الطاقة والوقت والجرأة الإبداعية، مع كون حقوق السحب خارج سلطة كلا الطرفين.

في ١٩٧١ قال بول: «الآن مرة أخرى أشعر أن باستطاعتي فعل ما أريد. يبدو الأمر كما لو أنني كنت موجودًا، ثم جاءت مرحلة البيتلز، والآن أنا هنا من جديد. كان ذلك طموحه على الأقل، أو ربما ينبغي القول أنه كان ما تخيله، وقد حُجب تاريخ الشراكة نفسه بواسطة الكلمات المنطوقة في خضم الموقف، موقف توهم الإسهامات المتميزة والقابلة للقياس في أعمال لينون،مكارتني. في ١٩٧ سأل جان وارنر جون لينون عن توقيت أنتهاء شراكة تأليف الأغاني بينه وبين بول. فأجاب: «لا أعرف، عام ١٩٦٢ ربما» وضحك بما تبدو ضحكة عصبية، أو إعلانًا لنكتة؛ فعام ١٩٦٢ كان العام الذي بدأ بول وجونب وضع مؤلفاتهما في شريط تسجيلي في شارع أبي، وعلى الرغم من أن تصريحات جون كانت غير متسقة إلي حد بعيد، إلا أن هناك وجهة نظر بدأت تترسخ بين المراقبين المقربين بأن الشراكة الأسطورية كانت لوقت طويل مجرد خيال. بعد عشر سنوات، بعد أن وصف لينون حوارًا بينه وبين بول الذي أدى إلى كتابة أغنية «We can work it out»، هاجمه الكاتب دايفيد شيف قائلًا: «ألم تقل إنكما كتبتما معظم أغانيكما بشكل منفرد، على بالرغم من وضع اسميكما عليها كلها؟».

قال لينون: «نعم، لقد كنت أكذب» وضحك. وأضاف: «كان ذلك عندما كنت مستاءً؛ لذا فقد شعرت أننا فعلنا كل شيء على حدة».

اليوم، يفتخر الكثير ممن يعتبرون أنفسهم على دراية بقدرتهم على التفريق بين أعمال لينون وأعمال مكارتني في أغنيات البيتلز، لكن هذا حقًا مجرد شكل آخر من أشكال أسطورة العبقري المنفرد. إنه أمر مثير للسخرية؛ لأن تلك الخرافة تمنع الكثير من الناس من تكوين علاقات في المقام الأول؛ لأنهم أسرى فكرة أن بإمكانهم القيام بالأمر وحدهم. تلف الأسطورة نفسها حولنا وتمنعنا من رؤية ما حدث بين شخصين أقدما بالفعل على تلك الوثبة (وعانيا من العواقب).

أعنى بالعواقب، أنه لا يوجد شخص منها يستطيع التخلص من الآخر، ولا التخلص من تاريخهما المشترك، ولا حتى التخلص من توقهما لبعضهما البعض. لذلك صرحت ليندا ماكارتني لمجلة Play boyعام ١٩٨٤: «أعلم أن بول كان يرغب باستماتة في العمل مع جون مرة أخرى»، في إشارة إلى العقد الذي فصل بين توقف عملهما معًا واغتيال جون في ١٩٨٠.

من جانبه، خرِج جون أخيرًا من فترة غضبه من بول، وهي الفترة التي قال أنه

شعر فيها وكأنه كان محبوسًا في غرفة مع بعض الرجال وتوجب عليه الخروج. حتى هذه الفترة، يجب أن يقال إنها حملت الكثير من القواسم المشتركة في ما يمكن أن نسميه تعاونًا عدائيًا، أكثر منه عداوة صريحة؛ لقد كانت العديد من أعمال جون البارزة في أوائل السبعينات (Imagine مثلًا)، تحمل صدقه الأصيل وطريقته في التعبير عن مشاعره من خلال ما يشبه الترانيم التي تعلمها من بول. وقدم بول كذلك أفضل أعماله («Maybe I'm amazed» مثلًا) بمجاله التلحيني الغريزي، والإيجاز والهشاشة عاطفية والتي ينجرف بعيدًا عنها شيئًا فشيئًا. في ١٩٧١ قال بول: «أعتقد أنني أتنافس موسيقيًا مع الثلاثة الآخرين، سواء أحببت ذلك أم لا»، في نفس العام قال جون إنه توقع أن يكون الألبوم الجديد «مخيفًا بالنسبة إلى بول بحيث يدفعه إلى فعل شيء لائق، وبالتالي إخافتي ودفعي لفعل شيء لائق كذلك، وهكذا».

بعد بضع سنوات فقط من ظهور أخبار انفصالهما في العناوين الرئيسية، بدا وكأن من الممكن للعدوين الحميمين الالتقاء من جديد على خشبة المسرح أو داخل الأستوديو. في ١٩٧٣ انفصل جون عن يوكو، واستقر الوضع المعقد المتعلق بالتجارة نسبيًا. وفي العام ١٩٧٤ تقريبًا، بدأ جون يتحدث بشغف وحماس عن رفاقه القدامى، وبدأ في الرد على الأسئلة الدائمة حول لم الشمل، في بداية بحيادية متلاعبة (لا يمكنك توقع ذلك أبدًا) ومن ثم بنية واضحة. لبعض الوقت بدا أن العائق الحقيقي أمام لم شمل البيتلز هو جورج. في مارس ١٩٧٥ أخبر جون الصحفي كريس تشارلز ورث: «لقد فقدت كل المشاعر السلبية المتعلقة بالماضي، وسأكون سعيدا أنا ولاري بتقديم المساعدة. لقد تغيرت تمامًا في عامين. أنا مستعد لتقديم «Hey Jude» والعرض بأكمله، اعتقد أن جورج سوف يرى ذلك في النهاية. وإن لم يفعل فلا بأس». وفي ذلك الخريف، قال جون: «شخصيًا، أحب أن يقوم البيتلز بالتسجيل معًا من جديد، لكن لا أعرف كيف يشعر الثلاثة الآخرون نحو هذه الفكرة».

من الإفصاحات المؤثرة كانت عندما انضم جون إلى إلتون جون على مسرح حديقة ماديسون سكوير في عيد شكر عام ١٩٧٤. . خلف الكواليس كان جون متوترًا جدًا لدرجة أنه تقيء في حوض المرحاض، وأصر على أن يرافقه بيرني توبين، شريك إلتون في الكتابة، على المسرح مشى معه توبين بضع خطوات ثم قال: «أنت وحدك».

عندما خرج جون، هاج الجمهور بجموح لدرجة أن الأرض بدأت تهتز. ارتدى جون سترة داكنة وقميصًا أسودًا مثبة به زهرة جاردينا. كانت أخر مرة يؤدي فيها أمام الجمهور. عزف مع إلتون ثلاث أغنيات، كانت آخرهم «I Saw Her Standing There»، ثم قال: كان اسم عدد من خطيباتي القدامى المبعدات: بول».

مثل العديد من عبارات جون، هذه العبارة ليس لها معنى إذا فُهمت بشكل

حرفي، فمبعدة تدل على الماضي، عن شيء مكسور، وخطيبة له علاقة بالتوقعات بشكل تام، الوعد بالاتحاد الأبدي. ومع ذلك، كما كان الحال مع الكثير من عبارات جون فقد كان لها تأثير الشعر، وقالت الحقيقة.

تقارب جون وبول بشكل كبير في هذه الفترة. فقد تحدثا بعد وفاة والد بول. وتقابلا بشكل متكرر، وعزفا مرة سويًا. ودعا بول جون لحضور إحدى جلسات التحضير لألبومه Venus and Mars الذي سجله في ستوديو آلين توسان في نيو أورلينز. في إحدى الليالي، سحب جون آرت جارفينكل جانبا ليسأله عن لم شمله الأخير مع بول سايمون. قال لينون: إنني أتلقى اتصالات من بول الخاص بي، الذي يعمل على مشروع لآلين توسان. ويريد أن يعرف ما إذا كنت متاحًا من أجل التسجيل، ماذا علي أن أفعل؟».

قال جارفينكل أنه يجب عليه أن يحضر بالطبع، وكان هذا أيضًا هو رأي ماي بانج، رفيقة جون العرضية في ذلك الوقت. واستمرت ملحمة توقهما والحنين لتواصلهما طوال السبعينيات. أما قصة سبب عدم إنتاجهما للموسيقى سويًا مرة أخرى تحتاج كتابًا كاملا لتُروى بالكامل، لكن لو كُتب ذلك الكتاب، كنا لنرى أنها كانت العثرات والأسافين طوال الوقت.

حتى موت جون لم يضع نهاية مناسبة. عندما قال بروس سبرينجستين في تأبين كلارينس كليمونز: «كلارينس لا يرحل عن فرقة E street عندما يموت، بل يرحل حين نموت»، لم تكن هذه مجرد خاطرة رومانسية. فقد أتيحت لكلارينس وبروس رفاهية الانفصال وهما على وفاق. لكن على العكس من ذلك، ورث بول مكارتني سلسلة من الرسائل المتداخلة، والتواصلات المحبطة، والإهانات الصريحة من شريكه ستشغل تفكيره لما تبقى من حياته.

اطلع على ما يقرب من خمسة وثلاثين عاما من ملاحظات بول مكارتني، وستجد أنه من الواضح جدًا مدى حيوية هذه الشراكة، بكل مجدها وجراحها وإرتباكها. في مقابلة عام ١٩٨٤، سُئل بول عن ما إذا كان قد تحدث مع يوكو أونو عن جون. فقال: نعم، لقد فعلنا. في الحقيقة أكثر ما ساعدني بعد موته حقًا، كان التكلم مع يوكو عن الأمر. لقد قالت معلومات حول أنني كنت أعجبه حقًا. قالت إنهما لمرة أو مرتين جلسا للاستماع إلى تسجيلاتي وأنه قال: «ها أنت ذا». لذا فقد حدث قدر مروع من الأشياء في خصوصية منزلهما». وفي مقابلة عام ١٩٨٧جعل هذا المعنى الضمني صريحًا بقوله إنه يقدر حقيقة علمه أن جون قد أحبه حقًا؛ لأنه بدا وكأنه لم يفعل».

لقد كانت شكوك بول حول ما إذا كان جون أحبه، وحول ما إذا كان يحترمه، موضوعا ثابتا. لقد قال بول إنه متأكد من أن جون لابد أنه قد اعتبره مميزًا؛ لأنه كان ليتخلص مني لولا ذلك؛ لأنه لم يكن يتحمل الحمقى بسعادة». كرر بول أيضًا، أكثر من مرة قصة أن جون قال على واحدة من أغنياته: « تلك أغنية جيدة هناك»، وقال: «لقد شعرت بالسعادة، كان هذا مدحًا حقيقيًا». من

الصعب تجنب الاستنتاج القائل بأنه كان يحاول طمأنة نفسه. لقد تكلم أيضًا مع بعض التوتر عن خوضه لمحادثات مع جون في خياله، بالرغم من أنه من الواضح أن لا أحد يستطيع اللعب بنفس الخشونة والمفاجأة التي لعب بها جون لينون الحقيقى. في أكتوبر ٢٠١٣ وفي مراجعة لألبوم بول مكارتني السادس عشر الذي قدمه باعتباره فنانًا منفردًا وأطلق عليه New، لاحظ ناقد صحيفة Guardian أليكسس بتريدس أن مكارتني قد تعاون مع أربعة منتجين قدموا مساهمات ملحوظة، لكن كان من الواضح أنهم كانوا إجمالًا خاضعين له.

وقد كتب بتريدس قائلًا: « إنه لأمر مخز، لكن ربما تكمن هنا المفارقة في حياة بول مكارتني المهنية في أيامه الأخيرة. فالشيء الوحيد الذي احتاجه حقًا، كان الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الحصول عليه؛ لأنه غير موجود: الند».

كان جون وبول فريدان من نوعيهما،ولكن مازالت هذه قصة شائعة: يترك الإنسان الشخص الذي يجعله بائسًا، لكن لا أحد يجعله عظيمًا جدًا مرة أخرى. وفقًا لعالمة النفس ديانا مكلاين سميث، من الشائع أن يعاني الشركاء الذين يتوقفون وسط الصراع. تقول ديانا: «إذا رحلوا بعيدًا دون أن يروا كيف ساهموا في الديناميكية، فهذه مأساة حقيقية؛ لأنهم يكونون قد فقدوا فرصتهم في تعلم شيء ما عندما تصل إلى حائط مسدود مع شخص آخر (يبدو هذا ابتذالًا، لكنني رأيته مرات ومرات) فثمة فرصة لتعلم شيء لن يعلمك إياه شخص آخر؛ لأنك إذا تعلمت كيف تتعامل مع الاختلاف، فستتغير وتنمو، وفجأة يصبح السياق الذي يمثل سقف الإبداع، أعلى بكثير».

وتابعت: « لكن إذا كانت العلاقة تحتوي على توتر لم يتم حله، وكل علاقة تنتهي تحتوي على ذلك، وكان لكلا الطرفين مساهمة دائمة، فهي حية إذا بالنسبة لكليهما بغض النظر عن وجهتيهما بعد ذلك وما يفعلانه. حتى لو لم ترى الشخص الآخر مرة أخرى مطلقًا، فسوف يكون موجودًا داخل روحك وستجري معه حوارًا دائمًا. يمكنك دائمًا التأمل في الأمر، ولكن التأمل لن يصبح أبدا مرضيًا أو مثمرًا دون وجود الشخص الآخر أمامك».

هل هناك أية علاقات تنتهي بشكل طبيعي، أي ما يعادل وفاة سيدة عجوز في عمر التاسعة والتسعين وقول الجميع: لقد عاشت حياة طويلة جيدة؟ تقول سميث: بعض العلاقات لها تاريخ انتهاء صلاحية، وقد يكون تاريخ اختفاء الوظيفة والغرض من العلاقة في نظر كلا الشخصين، وهذا يحدث أحيانًا».

لعل علاقة واتسون،كريك مثال جيد على ذلك. فقد حقق بالتأكيد اكتشاف مفتاح الحياة من خلال الحمض النووي حسهما المشترك بالغاية، على الرغم من وجود توتر بينهما نشب عندما عرض واتسون مسودة من مذكراته The Double Helix على كريك في عام ١٩٦٨ والتي بدأت بعبارة: « لم أرى أبدًا فرانسيس كريك في مزاج معتدل». كتب كريك لشريكه السابق بأن ذلك

الكتاب يمثل «إنتهاكًا للصداقة يغزو خصوصيتي على نحو فادح» لكن واتسون نشره كما هو. قال كريك لاحقًا: «الشخص الذي يبدو أسوأ في نهاية الكتاب هو جيم». كانت الشخصيتان القويتان ما تزالان قادرتين على النزاع.

كذلك عمل الثنائي سوزان فاريل وجورج بالانشاين معًا حتى عام ١٩٨٢، عندما كان مريضًا جدا وعاجزا عن العمل. كانت الأدوار الأخيرة التي صممها بالانشاين عروضًا منفردة لها. عندما مات في أبريل ١٩٨٣ قالت أنها شعرت بأنها يتيمة، وعندما تقاعدت من الرقص في ١٩٨٩كان مستقبلها باعتبارها قوة إبداعية في شركة بالانشاين، غير مؤكد إلى حد بعيد. في النهاية تشاجرت مع خليفة بالانشاين ولم يعد لديها أي ارتباط رسمي مع فرقة New York City Ballet.
ثم وفي عام ٢٠٠٠ أسست فاريل شركتها الخاصة في مركز كينيدي بالعاصمة واشنطن، وتعتبر الآن المترجمة الرئيسية لأسلوب بالانشاين، وتتولى بشكل أساسي الدور الذي لعبه بالنسبة إليها، مع الراقصين الشباب.

ومما رأيته، فإن العديد من الأفراد داخل الثنائيات غير قادرين على التكيف مع فقدان شركائهم. هذا مؤثر بشكل خاص في حالة رالف أبيرناثي ومارتن لوثر كينغ الابن، نظرًا إلى الطريقة التي لعبا بها دوريهما مع بعضهما البعض، حتى نهاية حياة كينغ. ففي أبريل ١٩٦٨، جاء أبيرناثي وكينغ إلى ممفيس لدعم إضراب لعمال الصرف الصحي. أُطلقت دعوة للاجتماع في دير ماسون. في ليلة ممطرة مع رعد ورياح شديدة، طلب كينغ المرهق من أبيرناثي الذهاب بدلًا منه. لكن أبيرناثي رأى عددا كبيرًا من الصحفيين والمصورين لا يسمح بصعوده إلى المسرح بمفرده. أخبر أبيرناثي شريكه عبر الهاتف: «مارتن، جميع شبكات التليفزيون مصطفة في انتظارك، هؤلاء الناس يريدونك أنت، وليس أنا».

رد كينغ الراقد على سريره بفندق Lorraine، حسنًا، سوف آتي. ألقى أبيرناثي كلمته التمهيدية المعتادة ثم قدم كينغ الذي بدأ كلمته بقوله:» رالف أبيرناثي هو أفضل صديق لي في العالم»، على رغم من أن هذه كانت بالطبع الأسطر الأقل جذبًا للاهتمام في الخطاب لذي أصبح معروفًا بتأملات كينغ الروحية حول احتمال اغتياله. قال كينغ: :حسنًا، أنا لا أعرف ماذا سيحدث الآن، أمامنا بعض الأيام الصعبة. لكن الأمر لا يهمني حقًا، لأنني وصلت إلى قمة الجبل».

في الليلة التالية، في نفس الفندق أمام الغرفة ٣٠٦ المعروفة باسم جناح كينغ-أبيرناثي؛ لأنهما أقاما هناك معًا في كثير من الأحيان، أُطلق على كينغ الرصاص وهو واقف في الشرفة بينما كان أبيرناثي داخل الغرفة. كتب أبيرناثي في مذكراته: «أسرعت ونظرت خارج الباب، ورأيت قدمي مارتن فقط»، فهرعت إليه وضممته بين ذراعي. يقول أبيرناثي: «كانت عيناه هادئتين، وحرك شفتيه، كنت متأكدًا من أنه فهم وأنه كان يحاول قول شيء ما، ثم في اللحظة التالية، رأيت هذا التفهم ينسحب من عينيه ليتركهما فارغتين تمامًا».

بعد أن قضى الكثير من مسيرته المهنية في ظل شريكه، وجد أبيرناثي بعد اغتيال كينغ أن هذا الظل يتسع ويظلم أكثر. كانت ضربة ثلاثية: كان عليه العمل دون شريكه، وكان عليه العمل بطرق لا تناسبه (فكما رتب كينغ، ترأس أبيرناثي مؤتمر القيادة المسيحية الجنوبي، لكنه لم يُخلق ليكون نجمًا فوق خشبة المسرح)، وكان عليه القيام بكل ذلك مع مقارنته دائمًا بشهيد وقديسلحركة الحقوق المدنية. في مذكراته عام ١٩٨٩ كشف أبيرناثي عن خيانات كينغ الزوجية، واتُهم على نطاق واسع بخيانة كينغ وإرثه، ووصلته برقية من قادة سود بارزين، يحذرونه من أن هذا الكتاب سوف «يسلبك مكانتك التاريخية». مات أبيرناثي في العام التالي. في ٢٠١٣ ووسط الاحتفالات بالذكرى الخمسين لمسيرة واشنطن (The March on Washington)، لخص المؤرخ دايفيد ج جارو مكانة أبيرناثي ضمن تاريخ المناسبة: «مُتجَاهلًا و منسيًا».

بالنسبة إلى أورفيل رايت، كانت الحياة بدون أخيه ويلبر مثل محرك بلا وقود. توفي ويلبر بالتيفود عام ١٩١٢، بعد تسع سنوات من أول رحلة ناجحة لهما. باع أورفيل الشركة بعد ثلاث سنوات وقضى ما تبقى من حياته غير مكترث، تسلم الجوائز بين الحين والآخر، ولم يتزوج قط. ومات في دايتون عام ١٩٤٨.

بعد فقدانهم لشركائهم بسبب الموت، يجد الكثير من الأفراد أنفسهم أسوأ حالًا، مثل محرك ممتلئ بالوقود لكن دون زيت محرك. لا تنتهي الأعمال أبدًا، بل تزداد سخونة وتحترق. تأمل ثيو فان جوخ المسكين. في السابع والعشرين من يوليو ١٨٩٠ أطلق فنسنت النار على نفسه. جلس ثيو معه وهو يحتضر. في الحال تقريبا تبخر دور ثيو كمساعد عاقل وثابت. فبالنسبة إلى أخيه كان أكثر نظامًا ووضوحًا، مناوبًا بين التأنيب والاحتواء. في عملهما المشترك تسلى ثيو في كثير من الأحيان بالمخاطر، لكنه يعود إلى المسار العملي. ورغم إعتلال صحته فقد وضع الأساس لحياة تقليدية جيدة، تزوج وأنجب ولدًا سماه على اسم أخيه.

لكن بعد انتحار فنسنت، فقد ثيو دوره، وأصبح مهووسًا فجأة بإظهار أعمال شقيقه، وانتقل إلى شقة جديدة حيث يستطيع تعليق لوحات فنسنت وكأنها في متحف، ثم استقال من وظيفته رغبةً في تأسيس عمل جديد على الفور، وبعث ببرقية إلى بول غوغان تشير إصابته بنوبة هوس:» تم تأكيد المغادرة إلى المناطق الاستوائية، والأموال تأتي بعدها» وقعها كالتالي: «ثيو، المدير». وقد وصفه مدراءه السابقون بأنه رجل مجنون نوعًا ما، مثل أخيه الرسام». وذكر الفنان كاميل بيسارو أن ثيو أصبح عنيفًا، فهو الذي أحب زوجته وابنه للغاية، ويريد الآن قتلهما».

في سبتمبر أشتكى ثيو من أنه أصبح عصبيًا. في أكتوبر طلب صهره أندريس بونغر من الطبيب الذي كان يهتم بفنسنت الكشف على ثيو وأن يتظاهر بأنه جاء في زيارة عفوية. كتب بونغر: «كان كل شيء يزعجه ويُفقده عقله».

في منتصف أكتوبر كان ثيو في مصحة، ثم انتقل إلى مصحة أخرى، ومات فيها في أواخر يناير ١٨٩١. وكان سبب الموت كما تشير سجلات المستشفى: مرض مزمن، وإرهاق مفرط، والحزن». رغم أن ثيو ربما قد عانى من أمراض أخرى، كمرض الزهري ، فقد كتب كريس ستولويك وريتشارد طومسون في سيرتهما الذاتية أن ملابسات وفاته ظلت غامضة، وأنه ربما يكون قد قتل نفسه. في مارس ١٨٩١ كتب الناقد أوكتايف ميربو عن ثيو وشقيقه «Mort aussi de la même mort que lui»، والتي قد تعني أنهما ماتا من أجل نفس الشيء، لكن من الترجمات المحتملة أيضًا أنهما ماتا بسبب نفس الشيء.

القصة الأكبر هنا هي كيف تشكل العلاقات كينونتنا. إن المشهد النهائي في حكاية وردزورث لمثال مدهش. ففي يوم زفاف ويليام وردزورث، حزنت أخته وكأنها في جنازة. عاشت دوروثي مع ويليام وعروسه لعشرين سنة تالية، لكن فرانسيس ويلسون مؤلفة كتاب The Ballad of Dorothy Wordsworthقالت: «عاشت من أجل ومن خلال أخيها، وعندما لم يعد بحاجة إليها، لم تعد هناك أي غاية لحياتها بعد ذلك. هكذا ولمدة عشرين عامًا عاشت في الطابق العلوي من المنزل باعتبارها «المرأة المجنونة في العلية» في رواية جين أير.

عندما توفي ويليام، تغيرت مرة أخرى. تقول ويلسون:»كانت تصبح مرة أخرى وفجأة شخصيتها القديمة.. بعدما كان يتعذر التعرف عليها لعشرين سنة أصبحت راشدة مرة أخرى، وأصبحت دوروثي الجميلة الجامحة المدهشة الساحرة مرة أخرى. كما لو أنه عندما رحل، استطاعت أن تتنفس من جديد».

حقيقة عدم انتهاء العلاقات ستظل دائمًا ضد رغبتنا في الخروج باستنتاج أنيق. الانتهاء مجرد خرافة، لكن الفكرة لم تكن لتكون مغرية هكذا إن لم تجد صدى مع الحاجة الراسخة لترتيب الخبرة في شكل قصص. أخبرني غراهام ناش عن حكاية أنبوب المخدرات وكأنها النهاية المطلقة بينه وبين كروسبي، لكنهما في غضون أشهر كانا يعزفان معًا في حفل خيري مناهض للأسلحة النووية كان ناش قد ساعد في تنظيمه. لم يرد ناش CSN في الحفل، لكن الحدث كان بحاجة إلى عنوان رئيسي، لذلك اتصل بكل من كروسبي وستيلز. إذا كان بعض الشركاء يجدون أنهم لا يستطيعون الابتعاد عن شركائهم السابقين بسرعة كافية، فأن آخرين يجدون أن ذلك الاقتران قد تعمق داخلهم لدرجة أنهم لا يستطيعون الابتعاد أبدًا.

أصبح كروسبي متعافيًا من المخدرات بعد إنهاءه فترة السجن. في هذه الأيام كانا يعزفان سويًا كلما سنحت الفرصة حسبما أخبرني ناش. عندما رأيتهما لآخر مرة، في ٢٠١٣ كانا يحييان حفلًا خيريًا في مسرح باسادينا حيث قدم ناش أغنية بعنوان "Lay Me Down" من خلال الإشارة إلى الوقت «الذي سجلنا فيه أنا ودايفيد تسجيلنا المنفرد». ثم تدارك خطأه، وقال: «منفرد نعم .. هذا هو مدى

قربنا في نظري».

لكن حتى النهايات غير السعيدة تُبرز الدرس الأخير للتواصل الإبداعي: عندما تختلط مع شخص آخر، تصبح شيئًا آخر، سواء شيئًا أفضل وأسوأ. وبمجرد الدخول، ليس هنالك طريق للخروج.

تأمل مارينا إبراهيموفيتش وأولاي. لقد كان أدائهما الأخير عند سور الصين العظيم واحدًا من أكثر قصص النهاية تأثيرًا بوضوح في تاريخ التعاون الإبداعي، وكان له شاعرية مؤثرة بنفس القدر أثناء لم الشمل المتحرك الذي عقداه في متحف الفن الحديث، والذي سجله الفيلم الوثائقي Marina Abramović: The Artist Is Present. حيث استعاد الفيلم أحداث عرض Marina MoMA وركز على أدائها الذي دام لثلاثة أشهر، حيث كانت تجلس بهدوء كل يوم ثماني ساعات، لستة أيام أسبوعيًا، بينما يتناوب أفراد من الجمهور على الجلوس أمامها والتحديق. في لحظة معينة، فتحت مارينا عينيها لترى من هو الشخص التالي أمامها، لتجد أنه أولاي. ابتلت عيناها بالدموع ومدت يديها وأمسكت بيديه، فانفجر الجمهور في التصفيق. يقول العنوان الرئيسي للمقطع على BuzzFeed: «لم شمل هذين الفنانين سيجعلك تبكي». اكتسح الفيديو شبكة الإنترنت.

عندما بدأت بحثي حول مارينا وأولاي من أجل هذا الكتاب، كان الكثير مما أعرفه عن علاقتهما من هذا الفيلم الوثائقي. بالإضافة إلى ذلك المشهد في MoMA، يعرض الفيلم قيادتهما السيارة إلى منزل مارينا الريفي حيث يتناولان الطعام معًا، وأولاي وهو يتأمل عملهما، بحزن وقوة (وأحيانًا بشوق للعودة). في مقابلتي الأولى مع مارينا، قضينا معظم الوقت نتحدث عن العمل الذي قامت به هي وأولاي معًا، ولم نتحدث عن سنوات الانفصال لفترة، لذا ففكرة لم شملهما السعيد عالقة في رأسي.

لكن عندما تحدثت مع أولاي في نوفمبر ٢٠١٣، رأيت بسرعة أن القصة كانت أكثر تعقيدًا من ذلك. فرغم أنه قال إنه لا يحمل مشاعر سلبية تجاه مارينا، إلا أنه أشار أيضًا أن الفيلم الاسترجاعي لعرض MoMA كان يحتوي على أعمال قاما بإبداعها سويًا وترجع لـ «ملكيتنا الروحية المشتركة». وأخبرني: «كان هناك الكثير من أعمالنا المشتركة، وحتى عرض الجلوا على الطاولة كان عملنا Nightsea Crossing لكن مقسوما إلى نصفين. فبدلا مني دعت سبعمائة أو سبعة آلاف شخص آخر. لم تخبرني، ولم تطلب مني، أي شيء. فقط مضت في التنفيذ. لقد قال بعض الأشخاص في نيويورك وهم أناس مهمون للغاية لن أذكر أسماهم: في الواقع كان يجب تسميته «The Artist Is Not Present».

في وقت لاحق من ذلك اليوم تكلمت مع مارينا، وذكرت لها محادثتي مع أولاي. فقالت:» في الواقع نحن لا نتكلم، هل أخبرك بذلك؟

لقد أرسل إلي ذلك الخطاب عن طريق محاميه، يقول إنني لا أتصرف كما

يجب أن أتصرف. لدي قائمة ضخمة بالأشياء التي لا يفعلها بشكل صحيح، لقد سئمت من كل هذا، لذلك نحن لا نتكلم». كان الخلاف يتعلق بالمواد الموجودة في أرشيفيهما والتي اشترتها مارينا من أولاي بعد أحد عشر عامًا من انفصالهما مقابل ٢١٠ ألف دولار. يقول جيمس ويسكوت، كاتب السيرة الذاتية لمارينا: أنهما توصلا لعقد يتضمن شروطًا «تهدف إلى تغطية جميع الاحتمالات»، مشيرًا أن يشبه «تسوية طلاق» من المفترض أن تضع نهاية للنزاعات.

لكن، بالطبع، ليس هناك من تسوية طلاق يمكنها أن تضع نهاية للنزاعات؛ فالظروف التي تجعلها ضرورية، عندما تنكسر الصلة والثقة، غالبًا ما تجعلها غير فعالة. وهكذا فثنائي مثل مارينا أبراهيموفيتش وأولاي يجدان نفسيهما واقفين على جانبي هوة، غير قادرين على عبورها، وغير قادرين على الرحيل. وما وقع في تلك الفجوة، هو قطعة منهما. سألت مارينا: هل هذا شيء جديد؟ أم أنها كانت معركة مستمرة؟» فأجابت: «معركة مستمرة ومستمرة ومستمرة، لكن أتعرف! كل ما يتعلق بالأزواج بشكل عام كارثة» وضحكت. ثم تابعت: «ربما لو مات أحدهما لكان ذلك أكثر حظًا؛ لأنه ثمة ذكريات جيدة. وبخلاف ذلك ثمة فوضى».

تحدثنا أكثر عن ملكية الأرشيف، ثم، وبدون داعي ، أو هكذا بدا، ذكرت مسيرة سور الصين العظيم. دونتُ ملاحظة عن ذلك لأن أولاي ذكر بدون داعي أيضًا ذلك العرض، مشيرًا إلى أنه في توثيق هذا العمل كانت مارينا تبكي، وقال إنه أعتقد أنه ذلك كان تمثيلًا أمام الكاميرات.

كان لدى مارينا ما توبخه عليه أيضا. قالت: أتعلم، الشيء الوحيد الذي لن أسامحه عليه هو أنه حرفيًا، بينما يمشي على سور الصين، توقف عند النقطة التي تقع بين الدير الطاوي ودير كونفشيوس لأنه كان مكانًا جميلًا للقاء، وانتظر هناك ثلاثة أيام كان عليَّ أن أمشيها لمقابلته هناك. أردت أن أقتله حينها». بدأت بسؤالها سؤالًا آخر لكنها قاطعتني قائلة: «دائمًا ما أدخل في مزاج سيء عندما نتحدث عن هذا. كم مر من السنوات منذ ٨٨؟ إنها ٢٥ عامًا الآن. يا إلهي! ٢٥ عامًا. هل يمكنك أن تتخيل؟ ولم يُسوي الأمر بعد؟ وربما لن يسوى أبدا حتى نموت».



من المفرح أن تكون خفيًا، وكارثة ألا يعثر عليك أحد.
د. و. وينيكوت

خاتمة: فيلم Barton Fink في فندق Standard

٢٤ ديسمبر ٢٠١٣

إنني غير منظم، ومزاجي، ومغرور، أو بعبارة أخرى: كاتب. على الرغم من أنني كنت أعتمد بشدة على محرري بشكل أساسي إلى جانب كتيبة من الأصدقاء والزملاء أثناء كتابة هذا الكتاب، فلا يوجد ما يمكن أن ينقذني من نفسي عندما يقترب الموعد النهائي، ويتوجب علي العمل أكثر أو أقل وحدي.

اعتقدت أنني سوف أنهي هذا الكتاب مع حلول عيد الشكر، وأجرت منزلي خلال عطلة الشتاء لتمويل رحلة إلى المكسيك. ونظرًا لعدم اكتمال الكتاب عمدًا، وتأخر الإيجار، فقد حجزت غرفة في وسط مدينة لوس أنجلوس. ربما تكون قد سمعت عبارة موعد التسليم النهائي. كان موعدي في ٢ يناير. وقد كنت هنا منذ ٢١ ديسمبر. في هذا الصباح وبينما كنت أسير في الممر نحو غرفتي على سجادة حمراء كثيفة وبين الجدران البيضاء النظيفة لمسافة طويلة لأن المصاعد تقع على الجانب الغربي وتواجه غرفتي الشرق، فكرت في كاتب آخر حان موعده النهائي في أحد فنادق لوس أنجلوس.

في فيلم الإخوة كوين، يسجل بارتون فينك دخوله فندق Earle لكتابة سيناريو. وفي نهاية الفيلم تقريبًا، يجد نفسه مقيد اليدين في السرير فيما يحترق الفندق من حوله.

أشعر وكأن هذا مصيري، بشكل مجازي.

سأكون مباشرًا معك. هذا ليس فندق Earle. وورق الحائط غير متساقط. ولم يطلب مني رجل كبير تفوح منه رائحة العرق الامساك بصندوق. وغرفتي نظيفة وحديثة، ويتدفق الضوء عبر النوافذ الطويلة. ومنظر المدينة التي تشبه المجموعة الموجودة خلف مكتب ديفيد ليترمان والتي تمنحك هذا الشعور بأنك مراقب لشيء كبير ومعقد، وأنك أيضًا فوقه.

خدمة الغرف تعمل على مدى ٢٤ ساعة. وتتضمن القائمة عصير البطيخ الطازج.

في الواقع، إذا كنت ترغب في تصميم حجرة يمكن أن تعيش فيها بأقصى قدر من الراحة وأدنى حد من المسئوليات، فسيكون هذا نموذجًا رائعًا. ما يقلقني هو أنني توصلت إلى تجسيد غريب لحالتي المعزولة.

مزيد من الغرابة: أخشى الآن من أنني سأفشل في إنهاء هذا الكتاب الذي

يتناول العلاقات الإبداعية بشكل مناسب، وأن الفشل المذكور سوف ينطلق مباشرةً من فشلي في إدارة نفسي.

اسمح لي بأن أوضح لك أمرًا. النص الضمني لهذا الكتاب هو أنه ومنذ اللحظة التي جاءتني فيها فكرته، فكرت في إيمون دولان، فكرت فيه باعتباره محررا للمشروع ومثالا على»الكيمياء» التي كنت أنوي دراستها. في السنوات الخمس التي تلت ذلك، عشت كل موضوع وصفته هنا من خلال علاقتنا، سأعرض اللقطات التالية حيث تتوافق كل واحدة منها مع كل مرحلة من المراحل الرئيسية التي استكشفناها، عن طريق الإيماء إلى عمق واتساع نطاق العلاقة.

- يضع إيمون بصمته في شركة Houghton Mifflin في Harcourt، حيث يغطى باب مكتبه بستمائة مغناطيس ثلاجة (تتضمن صورة لجيلدا رادنر، ومؤخرة فيل، وخريطة لتكساس مع مقياس حرارة يعمل). يتحدث المغناطيس عن اهتماماته الانتقائية، وفضوله الشرس، وانفتاحه على الغريب والأصيل. أحاول أن أكون أصيلًا لكني غريب بالتأكيد . كان صوت إيمون يملك التأثير على مفاتيح قلبي دائمًا. عندما أتحدث إليه على الهاتف، تكون الشرارة واضحة.

تعاطفنا عميق، لكننا غير متماثلين تمامًا. فهو مفكر خطي وعقلاني، في حين أن تفكيري دائري وعاطفي. إنه رجل ثابت وطيب، وأنا كئيب ومهووس. هو يبدي اتساقًا ويمتلك تحفظًا كبيرًا وأنا غير منظم ومعروف أني أشارك ما لدي بإفراط. هو فعال وأنا . . . لا أدري .. لا أعرف. ماذا تسمي شخصًا يستغرق خمس سنوات لكتابة كتاب؟ يبدو غير فعال قليلًا.

من الغريب أن يكون التواصل مريحًا ومزعجًا في نفس الوقت. أشعر أنني غريب عن نفسي. أثناء عملي مع إيمون. لست أجنبيًا تمامًا، لكن بالتأكيد لست شخصًا أشعر بالفضول والحيرة تجاهه. أشعر في كثير من الأحيان بوضوح أكبر وذكاء أكبر وأفضل. مع ذلك، فأنا على يقين أيضًا من أنني تخليت عن بعض جوانب نفسي، بسرور في بعض الأحيان، وبفزع في أخرى، وأتساءل: من هذا

الشخص الذي يرتدي ملابسي؟ «جوشوا وولف شينك»؟ من هو هذا الرجل؟

- ٢٠. جوشوا وولف شينك في هذا السياق هو مؤلف كتاب إيمون دولان. قلت لإيمون عندما اشترى العرض في Penguin Press بأنه يتعين علينا وضع اسمه على الغلاف، باعتباره محرر الكتاب. لكنه اعترض (على الرغم من أنني أعتقد أن الفكرة أعجبته). بعد عام، غادر Penguin لإنشاء بصمة خاصة به في Houghton Mifflin Harcourt، بذلك أصبحت رغبتي في عبارة الملكية على غلاف الكتاب حقيقة.

في محادثاتنا، أتنقل بين أنا وملكي ونحن وملكنا بشكل سلس (كما يفعل هو أيضًا). على الرغم من أنني لا أتوقف عن فك الارتباط في كل مرة، فأنا أدرك أنني أقفز بين خط الهوية الفردية والهوية المشتركة. أجد هذا مبهجًا ومرعبًا. قبل أن يخبرني إيمون بفترة وجيزة أنه سيغير عمله،كنت سمعت الخبر من خلال إشاعة، وبما أنني نظرت إلى احتمال أن تنقطع بيننا الروابط، فعقد المؤلف مع دار النشر، لا مع المحرر، اعتقدت أنه سيتعين علي التخلي عن الكتاب إذا لم أتمكن من التحرك معه؛ لأنني لن أتمكن من كتابته بدونه. إنه أمر مثير للسخرية لأنه في السنوات التي تلت ذلك، وخلال لحظات الإحباط الشديد، فكرت عدة مرات في خياراتي القانونية للانسحاب بموجب نفس العقد الذي وقعته في عام ٢٠١٠ مع Penguin (والذي أخذته في عام ٢٠١١ Houghton Mifflin Harcourt). كانت أفكار المغادرة تلك تشبه أفكار الطفل الصغير الذي يضع تفاحة وحيوانات محشوة في حقيبة ظهره ويمشي من الباب الأمامي لمنزله. رغبتي في المغادرة مرتبطة بمشاعر عدم القدرة على المغادرة.

- من وجهة نظر النماذج الأولية الأساسية المبينة في هذا الكتاب، أنا النجم، بينما إيمون هو المخرج. أنا سائل وإيمون هو الوعاء. مهمتي هي وضع الكتاب في مصاف كتب «الفكرة الكبيرة»، وتتمثل وظيفة إيمون في تركيز المشروع على الاحتياجات الأساسية للنموذج.

لكننا لسنا قوالب نمطية. فعلى سبيل المثال، كان العثور على المراحل المواضيعية وتسميتها هو عملي بشكل أساسي (وهذا عمل الوعاء). وقد دفعت أيضًا إلى التنظيم عبر الأسلوب التقليدي للرواية. ودفع إيمون إلى تنظيم أكثر جرأة من خلال الفكرة. منذ حوالي عام، أخبرني صديق لي وهو محرر بارع وكاتب حائز على جائزة بوليتزر، أن خطة الكتاب وهي النظر في نتائج قصص تروى جنبًا إلى جنب، مجنونة. فاتصلت بإيمون بعد ذلك وقلت: «صديقي يقول إنها مجنونة، ويجب أن أعترف أنني أتفق معه». فقال إيمون إنها ليست مجنونة، وأنا وثقت فيه وتبعت إخراجه.

- المسافة بين الكاتب والمحرر عميقة ولا تذكر. لقد مررت أنا وإيمون بشهور لم نتكلم فيها سويًا. وفي أيام أخرى تحدثنا لعدة ساعات على مدى أيام متتالية. وعلى الرغم من أنني أميل إلى العيش مع حدود شديدة السيولة، إلا أنني على دراية تامة بفاصل إيمون الثابت وأحترمه. على سبيل المثال، لدي رقم هاتفه المحمول، لقد اتصل بي منه مرة وحفظت الرقم، لكنني لم أستخدمه مطلقًا. ولم

أرسل له رسالة نصية أبدًا. في الليالي أو في عطلات نهاية الأسبوع، أرسل رسالة إلكترونية أو أترك رسالة على البريد الصوتي لمكتبه.

في هذه الأوقات، اعتبرت إيمون على كوكب آخر، واعتبرت نفسي مثل وكيل الفضاء الذي ينقل الرسائل إلى الخارج. وفي بعض الأحيان تعود الإجابات. إن العيش بهذه الطريقة يمنح شعورًا بالترابط بشكل كبير، وسأقول أيضًا، بالوحدة، بطريقة تشبه طريقة Major Tom أو «Rocket Man».

- من الطبيعي أن نتساءل كيف يمكن تجنب الصراع. لكن السؤال الأفضل هو: كيف يمكن تعظيمه في سياق علاقة مثمرة مستمرة؟

إنني أعتمد على هدوء إيمون الثابت لموازنة التطرف العاطفي الذي أتصف به. أنا أعتمد على كونه حاسمًا ولا يلين. أطلب وأقترح ثلاث أفكار، بعد المناقشة المناسبة يصدر حكمًا، شيئًا على غرار «جرب رقم واحد». تخلى عن رقم اثنين. قم بإجراء المزيد من الأبحاث حول الرقم الثالث وعد إلي».

في بعض الأحيان، بدا أسلوب إيمون المباشر والحاسم باردًا بشكل مؤلم. على سبيل المثال يعتقد إيمون كما أخبرني عدة مرات، أن الوظيفة الرئيسية لمناقشة المسودات المبكرة هو التركيز على ما يحتاج إلى تحسين، بينما أشعر بالحاجة إلى التشجيع والتملق الوفير إلى جانب توبيخ توجيهات التحسين. قد تكون احتياجاتي مفرطة. بل أنني متأكد من أن احتياجاتي مفرطة، لكن النقطة التي أثيرها هنا هي أني عندما رأيت رده على أول مسودة كاملة، أصبت بالاكتئاب وتوقف الكتاب.

كان هذا في ربيع عام ٢٠١٣. وفقًا للجدول الأصلي، كان من المفترض أن أقدم المراجعات وإعادة الكتابة في ١ يونيو، لكن سرعان ما أصبح واضحًا أن هذا لن يحدث، وأعيدت جدولة الكتاب.

كان موعد تسليم الكتاب التالي في ١ نوفمبر. ولم أوف به.

خلال وصفها للأنماط المدمرة التي يمكن أن تسلكها العلاقات، حددت عالمة النفس ديانا ماكلين سميث ديناميكية أعتقد الآن أنها توسع مرعب. هذا هو الموقف الذي ينطوي على شريكين، كل منهما يجد احتياجاته غير ملباة ومحبطة من الأسلوب المعاكس للطرف الآخر، فيستجيب كل منهما بتبني أنماطه بشكل كامل. من ناحيتي، شعرت أنني كنت بطيئًا جزئيًا لأنني كنت بحاجة إلى مزيد من التشجيع والمزيد من الدعم والمزيد من الهيكلة. حتى عندما كنت متأخرًا، أظهرت هذه الاحتياجات وكما يمكنك أن تتخيل، كان إيمون غير مستعد لتلبيتها، على العكس أصبح أكثر صرامة وأبعد، بل في إحدى المرات أصبح غاضبًا تمامًا، وكتب لي: «بغض النظر عن كافة القضايا العملية، لديك ما يمكن أن أسميه موعد تسليم أخلاقي، التزام بتقديم ما وعدت به، ولا تخلق أعذارًا، ولا تلمني ضمنيًا على تكرارك للتأجيل».

في هذه المرحلة من كتابة الأعمال يتدخل الوكيل،فعل وكيلي ذلك وأبلغني

بأن الموعد النهائي القادم هو ٢ يناير، وهو موعد الرد على تعديلات إيمون وتقديم مسودة أخيرة، ستذهب إلى المراحل الإنتاج الأخرى. كان أمامي أسبوعان ونصف للقيام بذلك. ثم مرضت بالأنفلونزا. ثم توفيت جدتي البالغة من العمر تسع وتسعين عامًا. ثم عدت إلى المنزل واضطررت إلى التخلي عن منزلي لشخص غريب يمكنه تحمل إيجاره. لقد حان الموعد الآن وأنا بارتون فينك في فندق Standard.

ولتكثيف المخاطر: طلب مني إيمون في آخر جولة من التعديلات، أن أنهي الكتاب بتوجيه القراء إلى «تقبل إمكانية وجود ثنائيات إبداعية في حياتنا». لكن لأعظ الآخرين، ينبغي أن أتخلى عن دور الصحفي-الباحث وأقدم نفسي. أنا أحب فكرة أن تكون خاتمة الكتاب مشابهةً للكلمات التي تلي المسرحيات. عندما يخرج الكاتب من وراء الستار فيلقي نكتة تهكمية على نفسه أو يقدم حكاية تسحر الجمهور. لكن إذا كانت عيناه مصابة بالدماء وسترته ممزقة، فسيصاب الجمهور بالقلق.

بالتأكيد لا أشعر مثل رجل في موقع الوعظ.

لفقد عانيت من ذلك لفترة قبل أن يخطر ببالي أنني قد أكون الوحيد الذي يمكنه الوعظ، لأنني من بين الذين يحتاجون للوعظ بشكل كبير. لذا فها نحن ذا.

أول ما تحتاج لفعله هو المحاولة.

ابدأ صغيرًا. لن ينقض عليك الإلهام مثل صقر على فأرة، وحتى إذا جاء باتجاهك مثل قارب وأنت تطفو في المحيط، فستظل بحاجة إلى الإمساك بدرجات السلم لتتسلقه، الخطوة الأولى قد لا تكون الأصعب، لكنها غالبًا ما تكون الأعنف. وقد يكون من الصعب تصور الفجوة بين الصفر والواحد، أو بين الهاوية التي يكون فيها أي شيء ممكنًا والمكان الذي تصبح فيه الاحتمالات مختلفة.

لتجرب، اضغط الزر الأخضر، لا الأحمر، عندما يرن هاتفك.

لتجرب، اطلب المساعدة، أو أرسل بريدًا إلكترونيًا يقول: «إلى وحدة التحكم الأرضية، معكم الرائد توم».

لتجرب، اعثر على غريب يفهمك، أو على صديق تعتقد أنه غريب. اذهب إلى الأماكن التي يشترك روادها معك في الاهتمامات، مثل مؤتمر كتاب أو منتزه للتزلج.

المحاولة هي المخاطرة بالتعرض للسخرية. سمعت محاضرة منذ بضعة أشهر عن الخوف واعترفت المحاضِرة بأنها شعرت بالخوف من التحدث إلينا من المسرح. واستطردت لتتحدث عن بيولوجيا الخوف التطورية، وكيف بُنيت فينا للهرب من الحيوانات المفترسة، والتخلص من المواد الصلبة والسائلة

الزائدة فينا والهرب. سأل أحد الحاضرين في فقرة سؤال وجواب: ما الذي يمكن أن يفسر الخوف من التحدث أمام الجمهور؛ لأنه من الواضح أنه لا يوجد أسود في قاعة المحاضرات هذه. همهمت الغرفة لبضع دقائق، ثم قال أحدهم إن مطاردة الأسود للإنسان في زمن التطور لم تكن أكثر تهديدًا من تخلي القبيلة عنك. كان هجر القبيلة يعني الموت، وقول شيء خاطئ هو المخاطرة بالتعرض للهجر.

الخوف هو المشاعر التي نحس بها عندما نحتاج للهرب من الخطر. والعار هو المشاعر التي نحس بها عندما يكمن الخطر فيما نحس.

أن تحاول، قد تحاكي بشفتيك كلمات أغنية بون جوفي على شاشة عملاقة في مباراة لفريق سلتكس. وقد يكون الأمر هو القيام بشيء خاص بك، أو مساعدة شخص آخر في شيء خاص به، أو الجلوس مع شخص ما والقول: «نحن بحاجة إلى شيء. ما هو الشيء الخاص بنا؟ «

أن تحاول يعني المخاطرة بالنجاح. ما نخشاه ليس نقاط ضعفنا بل نقاط قوتنا. على الأرجح هذا صحيح. وصحيح أيضًا أننا لا نحصل على ما نريد، ولا نحصل على ما نستحقه، بل نحصل على ما يمكننا تحمله.

٢٦ ديسمبر

في هذا الصباح أرسلت رسالة نصية ورسالة إلكترونية مضطربة. أرسلت أجزاءً مما قرأته الآن لجيني وجوش. واتصلت بماثيو. وأرسلت رسالة نصية لجيليان: هل يمكنك التحدث اليوم؟ شعرت ببعض الحماقة؛ لم يجب علي أحد منهم.

ثم اتصل ماثيو وتحدثنا عن كافة ما يتعلق بإيمون. وقررت أن أرسل إليه رسالة ومجموعة من الاعتذارات بشأن مواعيد التسليم النهائية واعترافا بمشكلتي. «إلى وحدة التحكم الأرضية، معكم الرائد توم».

ردت جيني علي برسالة مفيدة. واتصل تيد وكنت أكتب. وضعت أصبعي فوق الزر الأحمر، لكنني ضغطت على الزر الأخضر بدلاً منه.

الشيء التالي الذي يجب أن تقوم به هو القبول.

تقبل أن شريكك مزعج. تقبل شعورك بالانزعاج، بحيث يصبح كلًا منكما مخلوقا للآخر. تقبل أن ما يجعلك غاضبًا من شريكك يأتي من قلب ما يثيرك. وأن أكثر ما تحبه فيه وما يثير جنونك هما شيء واحد، لكنه أتى في يوم سيء فحسب.

اقبل أن الأشخاص الذين تحتاجهم سوف يرضونك ويخيبون ظنك، لكن مؤشر تقييم التجربة الإبداعية ليس سرورك أو خيبة أملك. أفكارك وعواطفك ليست

غير مهمة، لكنها ليست جوهر المسألة. جوهر المسألة هو العمل.

تقبل أن الحقيقة ليست ما ترى، بل ما يقع بينك وبين الشخص الآخر.

ذات مرة، قابلت إحدى دارسات مارتن بوبر وتدعى كلير سوفرين؛ لأنني أردت معرفة المزيد عن الفكرة الحوارية التي يقوم عليها كتابه I and Thou. الفرضية الأساسية لبوبر هي أن هناك نوعين من اللقاءات: أنا/ذلك: حيث يقترب الموضوع من الموضوع باعتباره شيء يمكن استخدامه للوصول إلى نهاية، وأنا/أنت: حيث يوجد كيانان يخوضان ما يطلق عليه بوبر لقاءً، لقاء حقيقي، حيث يوجد اعتراف بالشمولية، ويتحلل الفارق بين الموضوع/ الموضوع.

والعلاقة بين أنا/أنت عند بوبر هي جوهر المقدس.

رغم أن هذه الفكرة الأساسية واضحة إلى حد ما، إلا أن كتاب I and Thou غامض وفلسفي ويصعب تحليله، لهذا السبب تحدثت مع كلير سوفرين. أخبرتني أن الهدف ليس لقاء المقدس، بل مواجهة فرد آخر، حتى لو كان غير إنسان. ويقترح بوبر أنه من خلال هذا اللقاء لمس المقدس (لغير المؤمنين، اقرأ: ultimate goodness).

سألت كلير: هل اقترح بوبر على الإطلاق خطوات توصل إلى هذا اللقاء أو جوانب من اللقاء؟ (تعرف الآن كم يركز عملي على تقسيم الأشياء التي لا يمكن وصفها إلى أجزاء وخطوات ومراحل).

قالت لي: «لا ، وهذا جزء كبير من وجهة نظره، أي: أن أمامنا الخيار بين التفكير في الأشياء ككل أو كمجموع لأجزائها. تخيل أنك تقابل شخصًا ما وتغادر وتقول «هذا هو الشخص س»، وتصف ذلك الشخص بأنه: «طويل القامة، وذو شعر بني، ويرتدي نظارة»، وهكذا. في هذه الحالة تعدد صفات هذا الشخص لخلق وصف واقعي مفصل إلى حد ما. هذه علاقة من نوع أنا/ذلك؛ فأنت ترى الشخص في أجزائه وتفاصيله.

وتابعت: «إن الحصول على علاقة من نوع أنا/أنت مع ذلك الشخص نفسه، يعني تقاسم شيء يتصل بأهم ما في العالم. وإذا خضت لقاءً كهذا، فسترجع غير قادر على وصف ما كان عليه. وستواجه صعوبة في وصفه، أو حتى التحدث عنه، ومع ذلك ستشعر داخليًا بأنك قد تغيرت».

تقبل أن هذا ممكن.

تقبل أن بإمكانك الاستسلام لما هو أكبر منك أيًا كان، أو لما هو في داخلك ويقودك إلى هذا الاتجاه.

ما يجب أن تفعله تاليًا هو لعب دورك. الدور في اللغة يمنح معنى جزء أو طبقة من شيء. واللعبة يعني الدخول في نشاط من الاستمتاع والترفيه، بدلًا من العمل على شيء جاد وعملي.

يعتمد العمل الإبداعي على اللعب. يواجه المبدعون أغلال العالم كما هي، ويحاولون اكتشاف العالم كما هو. وطريق الخروج من القيود ليس العثور على المفتاح أو شدها مثل الرجل الأخضر حتى تنفجر، بل المخرج من القيود هو التوقف عن الإيمان بها.

أن تلعب دورك، يعني أن تقدم أفضل ما لديك.

لتلعب دورك، تحدث إلى شخص ما. تحدث مع شريكك. كن صريحًا بقدر ما تستطيع بحيث تدفعه للإنصات. يحتاج بعض الناس إلى كوب من السكر مع كل نقطة انتقاد؛ أعطهم السكر. بعض الناس يمكنهم تناول الدواء مباشرة؛ اسكبه بجرعات سخية.

تحدث إلى نفسك. منذ أن بحثت في الجزء المتعلق بالطبيعة الحوارية للتفكير ، قضيت الكثير من الوقت في محاولة لخلق حوار في ذهني. أعطاني معالجي نفس التعليمات: «تحدث إلى نفسك كما لو كنت تتحدث إلى طفلك». يبدو الأمر غريبًا في البداية، لكنه يفيد.

أقول لنفسي: تبدو محبطًا.

فأجيب على نفسي: « لدي الكثير لأفعله والوقت المتاح قليل. ماذا يجب أن تفعل؟ هل يمكننا كتابة قائمة بها؟

لا ينبغي أن يكون الحديث مع النفس بديلًا عن التحدث إلى أشخاص آخرين. لكن يمكن أن يكون التحدث مع النفس بمثابة إعداد مفيد للأحاديث الاجتماعية، ويمكن أن يسهل النوع الصحيح من الحديث الاجتماعي الحديث الذاتي الإبداعي. وهذا أمر صعب للغاية؛ لأن الكلام الاجتماعي يمكن أن يربكنا، ويمكن للحديث مع النفس أن يؤدي بنا أيضًا إلى الفوضى. العب ذلك.

٢٩ ديسمبر

كنت أراقب العد التنازلي كل يوم منذ أن كنت هنا: اليوم التاسع، اليوم الثامن، اليوم السابع، وهكذا، لكن بعد ظهر هذا اليوم فقط بدأت أعد الساعات بدقة. عندما أكون بعيدًا عن موعد التسليم، يبدو الأمر مجردًا تمامًا. وكلما اقتربت، أعرف أنه حقيقة لكنه لا يزال مجرد فكرة. وفي مرحلة معينة، بدأت أشعر بالموعد النهائي باعتباره شيء مادي. وأشعر بحدسي أن شخصًا ما سيكون في الحقيقة على الطرف الآخر من هذه الكلمات.

شعرت بهذا الشعور هذا الصباح، وجلست كل وقت الظهيرة من كل يوم، وكان من حول في كل مكان، وكان لزجًا. وبطريقة ما، قبل بضع دقائق، لقد فقدته. وعدت إلى نفسي مرة أخرى. لقد فقدت الاتصال.

الشيء التالي الذي عليك فعله هو مشاهدة بعض مقاطع لويس سي كي

والخلود إلى النوم. في ٣٠ ديسمبر، عندما تأملت في توافق علاقتي مع إيمون مع موضوعات الكتاب، لم أكن أعرف ماذا أقول عن الجزء الأخير. والآن أقدم هذا.

- ٦. لتكوين الأشياء، يجب أن نكسر أشياءً أخرى. لتكوين أنفسنا، يجب أن نكسرها أولًا. استحضر أفضل شعور مر عليك، وأسوأ شيء تخشاه. رؤية التواصل من خلال ممكناته سوف يجلب لك كليهما. من المغري التفكير في الانقطاع باعتباره نهاية للعلاقات والإصلاح كوسيلة لتفادي النهاية. عمليًا، هذا صحيح: الإصلاح هو الفرق بين العلاقات التي تدوم والتي تؤسس شيئًا ما.

لكن إصلاح ≠ الاستعادة. إذ لا يزيل الإصلاح التشققات التي تسمح للضوء بالدخول. بل يعمل على التسامح معها. إصلاح، بالنسبة لي وإيمون، هو الحديث الصغير الذي نجريه عندما نتحدث على الهاتف. الإصلاح هو في الأفكار المليئة بالدهون التي نطهوها حتى تصبح هزيلة. أشعر دائمًا بالإصلاح عندما أقدم مشكلة ويجيب هو بواحدة من أقواله، مثل: «فن كتابة الكتب ليس الإضافة، وإنما الطرح» أو «الغريزة هي التعبير اللاوعي للخبرة» أو «أطلق العنان لنفسك».

الإصلاح هو فعل ما يلزم للعمل.

وهكذا، في النهاية، أنا لست مقيد اليدين إلى السرير في مبنى يحترق. قد أكون مبتعدًا جسديًا، لكنني لست وحيدًا. من الضروري في بعض الأحيان أن نعود إلى هاوية عقولنا، ومن الضروري أن نعود مرة أخرى، لشحن الفضاء الفاصل بيننا وبين الآخرين ، أياً كان شكله، ولأخذ يد شخص ما، والخروج من غرفة العزلة إلى صخب التواصل، ولنتذكر أنه بالنسبة لأي منا، يمكن أن يصبح أي عبور معتاد للشوارع، هو شارع أبي.

آخر شيء تفعله هو الإنهاء، أو على الأقل الاستسلام. اترك ما أبدعتماه معًا وابدأ العملية من جديد.



شكر وتقدير

إيمون دولان هو المؤلف المشارك لهذا الكتاب، وأشكره أولًا وأخيرًا. لقد قام وكيلي، بيتسي ليرنر، بتوجيه المشروع بتفان ومهارة وروح مرحة مميزة. شكرًا أيضًا، إلى بن هيمان، ولاري كوبر، وتريسي رو، وتارين رويدر، وأيشا ميرزا من Houghton Mifflin Harcourt، ويشاي سيدمان من وكالة Dunow, Carlson & Lerner.

في المراحل المبكرة التي كانت فيها المسودات قبيحة جدًا، كان من الصعب تزيينها بهذا الاسم، ومرة أخرى في الأشهر الأخيرة عندما كان السباق جاريًا، جعلت ميهان كريست هذا الكتاب أكثر وضوحًا وأفضل منطقًا وأكثر سلاسة. شكرًا أيضًا، لميغان أوورك على نصائحها التحريرية ولزمالتها، وإلى جيني ماير، المحررة والكاتبة وأمينة المكتبة والناشطة، والقارئ المثالي لأعمالي على مدى خمسة وعشرين عامًا.

كما هو الحال في كثير من الأحيان مع المتعاونين خلف الكواليس، لا يمكن وصف دور إيلين جيبسون فنكي إلا باستخدام سلسلة من الأسماء. لا تكفي كلمة «الباحثة»، على الرغم من أنها بحثت في الثنائيات بعمق كبير وببراعة رائعة. وقد ساعدت أيضًا في تنظيم ما شعرت أحيانًا بأنه مادة غير محدودة، وعملت في بعض الأحيان كمحرر بشكل عام، ومدير للمشروع، ولوحة ضبط، ومساهم. كانت أيضًا، لمدة ثلاث سنوات، الوحيدة التي استطعت دائمًا اللجوء إليها كلما احتجت إلى الدعم، أو الضحك بشكل جيد.

يمكن وصف دور سو باريلا في عبارة: مدقق الحقائق. ولكن هذا لا ينقل المهارة والفطنة التي يجلبها شخص مثل سو. نعم، لقد تأكدت من أن الكتاب قد وصف بشكل صحيح الوضع الرابع في الباليه، وكتابة «Slurpee» بشكل صحيح. لكنها خاضت أيضًا بعمق في مستنقعات المعرفة التي يلامسها هذا الكتاب، وهي بالمئات، وجعلت نفسها خبيرة يمكنها أن تنبهني ليس فقط إلى الحقائق الواضحة، بل وللعديد من الدرجات الدقيقة. وكما لو أن هذا ليس كافيًا، فقد غلفت أيضًا التزامها القوي وحكمها الذي لا تشوبه شائبة بلطف شديد.

كان جوش أكسلراد قارئي الرئيسي لعدة سنوات، وتصفح معظم هذا الكتاب عدة مرات. لقد نقلت إليه مرات عديدة ما قاله ويلبر عن شارلوت: لقد كانت في مرتبة مميزة وحدها. ليس شائعًا أن يأتي شخص وتجده صديق حقيقي وكاتب جيد. وكانت شارلوت الأمرين معًا».

شكرًا لـ «شارلوت» الآخرين، والعقول العظيمة والأصدقاء المخلصين والقراء الدقيقين: جيليان لورين، وتود هاساك لوي، وأليكس بيرز، وآدم بيوري،

وإليزابيث سكاربورو، وجون جيلمور، وآري هاندل، وإليزابيث سوبرين، وماري براون، وتيد روز، وباري تشانغ، ومارتينا دوليسوفا، ومايكل كاديش، وأغاثا فرينش، وبيفان توماس، وأندي والتر، وتيسا بليك، وجيمي بلين، وجاريث كوك، وجولي بيريني، وستيفن إليوت، وجون كلاود، وبروك ديلاني، ومارا ناسيلي، ودان كينيدي، وآنا شوليت هابر، وجوليان روبنشتاين، وماري آن مارينو، وبراين هشت، وسارة ماركوس، ونيل كيسي، وأليسا كوارت، وبليس برودارد، وراشيل ليمان-هاوبت.

شكرًا لآل ويبر: ليا ثو، لتشجيعها الثابت، وأوليفر وولف شينك، على مسيرات السلاحف وانطباعات الزراف، ولوسي، وهنري، وإبراهام، وأنابيل.

شكرًا لجون شينك وبوني كوهين على حبهم وتقديمهم القدوة.

شكرًا لنيكولاس ليمان، وبروس فيلر، وأندرو بروكتور على الاستشارة الكريمة.

لم أكن لأصبح كاتبًا لولا أخي ديفيد شينك، الذي شاركني بحكمته، كما فعل دائمًا، من البداية إلى النهاية.

شكر خاص لسام لينسكي وجنيفر سينيور، اللذان ساعداني في إطلاق هذا المشروع.

تم تطوير بعض الأفكار المهمة في هذا الكتاب في سلسلة Arts in Mind، التي تستكشف تقاطع الإبداع مع علم النفس. شكرًا لزملائي م. جيرارد فروم، وإدوارد ر. شابيرو، وجيريمي سافران، وليزا لويس، وجين تيلمان، ولي ليتروبا، وكاثرين بوتويل، وألكسندرا شاكر.

سوف أكبح نفسي بشدة عن الاعتراف، مرة أخرى، بالعديد من العلماء والثنائيات الإبداعية الذين تبادلوا معارفهم معي، وفتحوا لي منازلهم وأستوديوهاتهم، وفي كثير من الحالات استعرضوا العمل للتأكد من دقته. أنا ممتن للغاية. ولكني أحتاج إلى تسليط الضوء على روبي بير وماثيو سوانسون، المبدعين المشاركين في كتبي Idiots' Books وBobbledy Books، اللذين قدما تجربتهما كثنائي مبدع بإخلاص وسخاء وأمانة شديدة. اختُبار كل موضوع رئيسي طورته في الكتاب وصُقل من خلال تجربتهما، سواء باستحضارها في ذهني أو غالبًا بمناقشتها على الهاتف معهم أو على Skype أو في رسائل البريد الإلكتروني. إذا كان لهذا الكتاب عرابين، فسيكون روبي وماثيو.

في مراحل ناشئة هذا الكتاب، كانت الباحثة إليس غراهام رفيقة ومعلمة، وكانت ستاسي كاليش باحثتي الرئيسية.

شكرًا لجون شوستر، وغوينيث شانكس، وغريس ليتلفي إلد، وكيلي دياموند، وكيفين دوتش، ودومينيك براوري، وجو مارشيا، وكيت ميدينو، وإلى شون هيميون، ويلينا مردة، وديفين ليتل، وإيريس بورتر، ولينا داي، وباتريشيا

بيلتران، وإستيلا مارتينيز بيلتران.

بدأ هذا المشروع بسلسلة في مجلة Slate بتكليف من ديفيد بلوتز، وتحرير مايكل آغر، ووجد جزءًا منها محلًا مجلة Atlantic، وذلك بفضل سكوت ستوسل وتوبي ليستر وكاسيا تشيبلاك-ماير فون بالديج.

كُتبت أجزاء من هذا الكتاب في مركز Yaddo (٢٠١٢)، وMacDowell Colony (٢٠١١)، ومركز Norman Mailer (٢٠١٠)، ومركز Blue Mountain (٢٠٠٩). شكرًا للموظفين الذين جعلوا الإقامة في هذه الأماكن الراقية ممكنًا ولزملائهم الذين أحضروها إلى الحياة. أنا ممتن أيضًا على المجتمع والموارد التي وفرها Silver Lake في الجناح ٨، ووفرتها مكتبة Huntington، وWriters Junction، واتحاد Brooklyn Creative، ومساحة Brooklyn Writers، وWertheim Study في مكتبة نيويورك العامة، ومعهد إريكسون للتعليم والبحث في مركزAusten Riggs، ودار Rose O’Neill الأدبية في كلية واشنطن.

شكرًا لمدرسي وطاقم مدرسة Los Angeles Family.

إنه لأمر مذهل بالنسبة لي أن أراجع هذه القائمة ، خاصةً لأنها تافهة للغاية (أ) في شكرها للأشخاص الذين وردت أسماؤهم و(ب) في أن من ذكر بها بالفعل عدد قليل من الأشخاص الذين أثروا وشكلوا حياتي. صحيح، كما قال شيلي، إننا مجموعة من كافة ما أثر فينا، وصحيح أن أي اسم على غلاف أي كتاب ما هو إلا رابط تشعبي، ويجب على القرَّاء، ليعرفوا الصورة الكاملة لطريقة إعداده، أن ينقروا عليه ويروا قائمة كاملة من ذوي الشأن، ويجب أن تكون هذه الأسماء كذلك رابط تشعبي، وهلم جرا.

ولكن نظرًا لأن هذا غير ممكن، يمكنك إعادة تركيز نظرك على مكان لا يقل غموضًا ولا إثارة للدهشة، الفضاء بيني وبين إيمون دولان، الذي أشكره مرة أخرى وأخيرة، وعلى الدوام.



مصادر مختارة

فيما يلي نظرة عامة على مصادري الرئيسية، مرتبة أبجديًا في شكل ثنائيات، تليها أهم الأبحاث التي أجريتها حول موضوعات رئيسية، مثل: الإبداع والعلاقات وعلم النفس الاجتماعي.

رالف أبيرناثي ومارتن لوثر كينج الابن

بدأت مع كتاب أبيرناثي And the Walls Came Tumbling Down: An Autobiography. ولذكرياته أيضًا حضورًا قويًا في كتاب حررته ابنته دونزالي أبيرناثي بعنوان Partners to History: Martin Luther King Jr., Ralph David Abernathy, and the Civil Rights Movement. كذلك جُمعت كتابات كينغ في كتاب حرره كلايبورن كارسون بعنوان The Autobiography of Martin Luther King Jr. لإجراء أي دراسة عن عصر الحقوق المدنية، تعد مجلدات تايلور برانش الثلاثة أساسية: Parting the Waters: America in the King Years, ١٩٥٤–٦٣، وPillar of Fire: America in the King Years, ١٩٦٣–٦٥، وAt Canaan's Edge: America in the King Years, ١٩٦٥–٦٨. وقد شارك برانش أفكاره معي في مقابلة.

مارينا أبراموفيتش وأولاي

يقدم Marina Abramović: The Artist Is Present، وهو فيلم وثائقي من إخراج ماثيو أكيرز وجيف دوبري، نظرة عامة رائعة على إقتران أبراموفيتش وأولاي، ويتضمن لقطات كثيرة من عروضهم. ولكتالوج عرض مارينا في ٢٠١٠ في متحف الفن الحديث الاسترداديي، الذي حرره أمين المتحف كلاوس بيسنباخ، نفس عنوان الفيلم. ويعد كتاب جيمس ويستكوت When Marina Abramović Dies السيرة النموذجية للفنانة، وقد عالج بشكل شامل سنوات الثنائي مارينا وأولاي. كذلك، استشرتُ كتاب توماس ماكفيلي Art, Love, and Friendship: Marina Abramović and Ulay, Together and Apart. وتحدثت مع كل من مارينا وأولاي عدة مرات، وشارك أولاي معي فيلم وثائقي غير موزع حتى الآن عن مسيرته الخاصة بعنوان Project Cancer: Ulay's Journal from November to November، من إخراج دامجان كوزولي. كما قدمت كريسي إليز، التي تعمل أمينة في متحف ويتني، آرائها.

سوزان ب. أنتوني وإليزابيث كادي ستانتون

يمكن الوصول بسهولة إلى أصوات كل من ستانتون وأنتوني عبر كتاب ستانتون Eighty Years and More: Reminiscences، وكتاب The Selected Papers of Elizabeth Cady Stanton and Susan B. Anthony. يعد كتاب جيفري سي وارد Not for Ourselves Alone:

The Story of Elizabeth Cady Stanton and Susan B. Anthony، عمل متمم لفيلم كين بيرنز الوثائقي الذي يحمل نفس الاسم، ويشكلان نظرة حميمة على هؤلاء الشركاء. استشرت كتاب جان هـ. بيكر Sisters: The Lives of America’s Suffragists، وكتاب إليزابيث جريفيث In Her Own Right: The Life of Elizabeth Cady Stanton، وكتاب فيفيان غورنيك بعنوان The Solitude of Self: Thinking About Elizabeth Cady Stanton. وقدمت الباحثة إلين دوبوا خبرتها في مقابلة.

جورج بالانشين وسوزان فاريل

لفت الفيلم الوثائقي Suzanne Farrell: Elusive Muse انتباهي إلى هذه القصة، التي طورتها بمساعدة مذكرات فاريل Holding On to Air، التي كتبها بمساعدة توني بينتلي، وهي راقصة سابقة في فرقة New York City Ballet وكاتبة محبوبة عن الرقص وغيره من المواضيع. قدمت بنتلي سياق القصة اسهابت فيها خلال لقاء. تشمل الدراسات التي أجريت على بالانشين المجلد الصغير النحيف George Balanchine: The Ballet Maker، بقلم روبرت جوتليب، وكتاب برنارد تابرز Balanchine: A Biography. وعرض كتاب I Was a Dancer بقلم جاك دامبو، شريك المتكرر لفاريل في الرقص، وجهة نظره. وتعتبر مقالة فرانسين بروس عن فاريل في The Lives of the Muses: Nine Women and the Artists They Inspired واحدة من العديد من الصور البارزة في الكتاب، والتي تتضمن أيضًا صورًا لأليس ليدل وإليزابيث سيدال ولو أندرياس سالومي وجالا دالي ولي لي ميلر وكاريس ويستون ويوكو أونو. كان ملف «Second Act»، الذي قدمته جوان أكوسيلا في مجلة New Yorker في عام ٢٠٠٣ عن فاريل أساسيًا، وقد استفدت من كتابات جينيفر هومانز عن حياة فاريل في الفترة السابقة باعتبارها قائدة شركة.

سيمون دي بوفوار وجان بول سارتر

صادفت لأول مرة كتاب هيزل رولي بعنوان Tête-à-Tête: Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre من خلال مراجعة لويس ميناند له في مجلة New Yorker، رغم أنني علمت لاحقًا أن رولي اعتبر استنتاجات ميناند «معارضة تمامًا لاستنتاجاتي». إنني ممتن أيضًا لمقال دانييل بولين عن الثنائي The Love Lives of the Artists: Five Stories of Creative Intimacy (الذي تضمن أيضًا ريلك ولو أندرياس سالومي، وألفريد شتيجليتز وجورجيا أوكيفي، ودييغو ريفيرا وفريدا كاهلو، وهينري هينري ميلر وأناييز نين). ولمن يرغب في الغوص بشكل أعمق، ستنتظره أعمال سارتر وبوفوار. فقد نشرت بوفوار مذكراتها في خمسة مجلدات بمفردها، ثم هناك Letters to Sartre وكتابه Witness to My Life: The Letters of JeanPaul Sartre to Simone de Beauvoir

.١٩٢٦–٣٩

لاري بيرد وماجيك جونسون

الفيلم الوثائقي Magic and Bird: A Courtship of Rivals من إنتاج شركة HBO وإخراج إيزرا إديلمان، هو صورة شاملة وحميمة تضم مقابلات مع النجوم وكذلك مع الصحفية جاكي ماكمولان، التي كانت القوة الكامنة وراء When the Game Was Ours (وهو كتاب استند على أكثر من مائة مقابلة أجرتها ماكمالن، شملت ماجيك وبيرد نفسيهما). كانت مقابلة مشتركة مع ماجيك وبير في برنامج the Late Show مع ديفيد ليترمان في ١١ أبريل ٢٠١٢، مفيدة أيضًا.

نيل برينان وديف تشابيل

قابلت نيل برينان في أبريل ٢٠١٢ وفبراير ٢٠١٣. لكن ديف تشابيل رفض طلبي لإجراء مقابلة. وأنا ممتن لمقال If He Hollers Let Him Go عن شابيل بقل راشيل قادزي غانسه، الذي نُشر في مجلة Believer، وكذلك مقال كيفن باول في Esquire بعنوان Heaven Hell Dave Chappelle. وفي مقابلة مطولة مع أوبرا وينفري في فبراير ٢٠٠٦، روى تشابيل قصة انهياره من وجهة نظره.

وارن بافيت وتشارلي مونغر

كُتبت سير ذاتية رائعة عن كلا الرجلين. فقد شُرح وارن بافيت في كتاب The Snowball: Warren Buff ett and the Business of Life لأليس شرودر، وتشارلي مونغر كان موضوع كتاب جانيت لوي Damn Right!: Behind the Scenes with Berkshire Hathaway Billionaire Charlie Munger. يعرض كتاب مايكل إيزنر Working Together: Why Great Partnerships Succeed، الذي كُتب بالتعاون مع آرون ر. كوهين، صورة جيدة للثنائي (إلى جانب صور شخصية عن إيزنر نفسه وفرانك ويلز، وبيل وميليندا غيتس، وبريان غريزر ورون هاورد، والعديد من الآخرين) .

فرانسيس كيرك وجيمس واتسون

ترك كل من كريك وواتسون مذكرات عن مغامراتهما مع الحمض النووي. حيث كتب واتسون The Double Helix: A Personal Account of the Discovery of the Structure of DNA، وكتب كيرك Mad Pursuit: A Personal View of Scientific Discovery. يقدم كتاب هوريس فريلاند جودسون The Eighth Day of Creation: The Makers of the Revolution in Biology تاريخًا دقيقًا عن عملهم وأوساطهم. كما أنني استندت إلى فيلم قناة Nova الوثائقي Secret of Photo ٥١ عن روزاليند فرانكلين، وفيلم The Secret of Life من إنتاج PBS وإخراج ديفيد جلوفر، الذي يملك موقع مكمل واسع النطاق، http://www.pbs.org/wnet/dna /episode١. يعتبرِ كتاب فكتور مكيلهيني Watson

and DNA دليلًا مثيرًا لهذه الاكتشافات. يحتوي أرشيف المعاهد الوطنية للصحة على نص لبث BBC يسمى The Race for the Double Helix — Providence and Personalities، الذي Listener في ١١ يوليو ١٩٧٤، والذي يوفر نسخة نادرة من المقابلات مع اللاعبين الرئيسيين. يعد مقال روبرت رايت عن واتسون وكريك لحساب صحيفة Time في عام ١٩٩٩ معالجة موجزة وفنية، وكذلك مقالة نيكولاس واد لعام ٢٠٠٣ في New York Times بعنوان A Revolution at ٥٠. وقد قابلت الدكتور واتسون في مختبر Cold Spring Harbor في أغسطس ٢٠١٣.

ديفيد كروسبي وغراهام ناش

لكلا الفنانين مذكرات. لناش Wild Tales: A Rock & Roll Life، ولكروسبي اثنان وهما: Long Long Gone وSince Then: How I Survived Everything and Lived to Tell About It، وكلاهما كتبتا مع كارل جوتليب. وتبرز مقالة الكاتب ستيف سيلبرمان عن كروسبي وناش لموقع Crosbynash.com صميم قصتهما. وبفضل مقدمة سليبرمان، أمضيت عدة أمسيات مع كروسبي وناش قبل وبعد عروض عامي ٢٠١٢ و٢٠١٣. ويعد كتاب ديف زيمر Crosby, Stills & Nash: The Biography تاريخًا موثوقًا للفرقة.

آل كوري

لقد بدأت برواية لورين ريدنيس اللامعة النابضة Radioactive: Marie and Pierre Curie: A Tale of Love and Fallout، ثم التفتت تاليًا إلى كتاب ماري كوري Pierre Curie (مع ملاحظات السيرة الذاتية)، ثم كتاب ابنتهما إيف كوري Madame Curie: A Biography، وكتاب سوزان كوينز Marie Curie: A Life.

إيميلي ديكنسون

لا يبرز كتاب برِيندا وينابل White Heat: The Friendship of Emily Dickinson and Thomas Wentworth Higginson هذه العلاقة المهمة فحسب، بل تشكل نموذجًا لعلاقات المتخصصين أيضًا (لدى وينابل خبرة، فقد كتبت أيضًا Sister Brother: Gertrude and Leo Stein). النص الأساسي الثاني هو مجموعة إلين لوي هارت ومارثا نيل سميث من كتابات ديكنسون لزوجة أخيها سوزان هنتنغتون ديكنسون، وتسمى Open Me Carefully. وقد قابلت سميث عدة مرات، واستندت إلى كتابها Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson. كما استفدت من المحادثات التي أجريتها مع كريستوفر بنفي، مؤلف كتاب A Summer of Hummingbirds: Love, Art, and Scandal in the Intersecting Worlds of Emily Dickinson, Mark Twain, Harriet Beecher Stowe, and Martin Johnson Heade.

فالنتينو جارافاني وجيانكارلو جياميتي

يعد عمل مات تيرناور حول هذين الزوجين لامعًا (So Very Valentino)، وهو مقال في موقع Vanity Fair نُشر في أغسطس ٢٠٠٤، وفيلم Valentino: The Last Emperor الوثائقي كذلك. وقد جلس تيرناور معي أيضًا في مقابلة شخصية.

ستيف جوبز وستيف وازنياك

لا غنى عن السيرة الذاتية التي كتبها والتر إيزاكسون بعنوان «ستيف جوبز»، وكذلك مذكرات وازنياك iWoz: Computer Geek to Cult Icon. كما أنني استندت إلى ملف غاري وولف في عام ١٩٩٨ لمجلة Wired عن وازنياك بعنوان، The World According to Woz، إلى جوار كتاب مايكل مالون Infinite Loop: How Apple, the World’s Most Insanely Great Computer Company, Went Insane؛ والفيلم الوثائقي Steve Jobs: One Last Thing.

جون لينون وبول ماكرتني

بدأت مع كتاب The Beatles لهانتر ديفيز ورجعت إليه كثيرًا، حيث شاهد الكاتب جون وبول يكتبان ويسجلان. وقد سجل نكهة الشخصيات ومشهدهم بشكل فائق، وكانت هذه اللبنة الأولى في الحائط الشاهق من المواد الرئيسية حول لينون وماكرتني. وقد تضمنت مذكرات ذوي الشأن من الشاهدين عليهم كتاب Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles لجيف إميبرك (بمشاركة هوارد ماسي)، وكتاب John Lennon: In My Life لبيت شوتون (بمشاركة نيكولاس شافنر) وكتاب سينثيا لينون John. استمدت أيضًا على كتاب أليستير تايلور With the Beatles، وكتاب ديريك تايلور It Was Twenty Years Ago Today، وJohn, Paul, George, Ringo & Me لتوني بارو، وMagical Mystery Tours لتوني براموبل، All You Need Is Ears لجورج مارتن (مع جيريمي هورنز)، وLoving John لماي بانغ (مع هنري إدواردز). يعد كتاب الصحفي راي كونولي The Ray Connolly Beatles Archive، مصدرًا أساسيًا جيدًا أيضًا.

تعتبر المقابلات التي أجراها جون وبول أساسية أيضًا، ويحتوي موقع Beatlesinterviews.org على عدد كبير من تفريغاتها. وتأتي مساهمات بول الرئيسية في التاريخ في كتاب Paul McCartney: Many Years from Now، وهي مزيج من السيرة والتاريخ الشفوي الذي تم إنجازه مع باري مايلز، وThe Beatles Anthology، سواء الفيلم الوثائقي أو الكتاب. يجمع Anthology أيضًا العديد من ملاحظات جون، بالإضافة إلى ذكريات جورج هاريسون ورينغو ستار وغيرهم. وتشمل المقابلات الرئيسية التي أجراها لينون، جلساته التي عقدها

عام ١٩٧٠ مع جان وينر من مجلة Rolling Stone المتاحة عبر الإنترنت، وفي كتاب لوينر (Lennon Remembers)، وفي الملف الصوتي الأصلي عبر التدوينات الصوتية المجانية، ومقابلة Playboy لعام ١٩٨٠ مع ديفيد شيف، والتي يمكن العثور عليها في كتاب شيف All We Are Saying.

يعد عمل مارك لويسون حجرًا رئيسيًا آخر بالنسبة لأبحاث البيتلز. وقد خرج The Complete Beatles Recording Sessions: The Official Story of the Abbey Road Years, ١٩٦٢–١٩٧٠ من استعراضه الشامل لأشرطة العمل في شارع آبي. (أخبرني فريق Beatles geeks أن مجلدي جون وين على جلسات تسجيل البيتلز Beatles - Way Beyond Compare وThat Magic Feeling يكملان لويسون بشكل لطيف). قام لويسون أيضًا بكتابة The Beatles Day by Day، والذي يروي، إلى جانب كتابي كيث بادمان The Beatles Diary، جميع حركاتهم المعروفة. وأول أجزاء لويسون الثلاثة عن الفرقة هو: The Beatles: All This Tune In - ١ Years، Volume، الذي يصور الفرقة خلال عام ١٩٦٢، وكتاب خاطف للأنفاس، وسوف يُتذكر باعتباره نقطة تحول من العمل الصحفي حول الفرقة وإلى التأريخ المناسب. لقد استشرت أيضًا العديد من الكتب التي تتطرق إلى كل أغنية من أغاني البيتلز ومنها: كتاب إيان ماكدونالد Revolution in the Head: The Beatles’ Records and the Sixties، وكتاب عالم الموسيقى والتر إيفرت الزاخران بتفصيل مذهل في جزئين: The Beatles as Musicians: The Quarry Men Through Rubber Soul وThe Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology.

واتَّكلتُ كثيرًا على موقع Beatlesbible.com الإلكتروني، والذي يعرض إدخالات حول كل المواضيع البارزة، ويذكر كل المصادر. وكانت المحاورات على مدونة الموقع الرائعة مفيدة أيضاً. وأعطاني ألان كوزين؛ الكاتب الموسيقي بصحيفة The New York Times، ومؤلف الكتاب المتميز The Beatles، بكل سخاءٍ أفكاره، كما أرشدني إلى مصادر جيدة. تمامًا متل الباحث الأكاديمي كينيث ووماك؛ مؤلف كتاب Long and Winding Roads: The Evolving Artistry of the Beatles، وغيره من الأعمال المتمحورة حول الفرقة. وشارك معي مايكل مكارتني؛ الذي تضمن كتابه Remember: The Recollections and Photographs of the Beatles طبعة جيدة للصورة الإبداعية التي التقطها لجون وبول أثناء كتابتهم لأغنية I Saw Her Standing There، ذكرياته عن هذا اليوم. كما شاركت معي بولين ساتكليف؛ التي شاركت دوغلاس تومبسون في تأليف كتاب Stuart Sutcliff e: The Beatles’ Shadow and His Lonely Hearts Club، مذكرات ورسائل أخيها معي. وجلس معي أربعة من الأعضاء الأحياء لفرقة Quarrymen -جون داف لو، ولين غاري، ورود ديفيس، وكولين هانتون- لإجراء مقابلة، كما

أجاب ديفيس لطفًا عن أسئلتي بخصوص الأيام الأولى للفرقة في ليفربول.

واستلهمت أيضًا من كتاب The Beatles لبوب سبيتز، وCan’t Buy Me Love: The Beatles, Britain, and America لجوناثان غولد، وYou Never Give Me Your Money: The Beatles After the Breakup لبيتر دوغيت، وA Day in the Life: The Music and Artistry of the Beatles لمارك هيرتسغارد، وJohn Lennon: The Life and Shout! لفيليب نورمان، وFab: An Intimate Life of Paul McCartney لهوارد سونز، وTicket to Ride and Lennon Revealed للاري كين، و Lennon لتيم رايلي، و With the Beatles للويس لافام، وBackbeat: Stuart Sutcliffe: The Lost Beatle لألان كلايسون، و Northern Songs: The True Story of the Beatles’ Song Publishing Empire لروبيرت بيري، و Get Back: The Unauthorized Chronicle of the Beatles’ “Let It Be” Disaster لدوغ سلبي وراي شوايغارت.

سي. إس. لويس وج. ر. تولكن

أنا مدين لديانا بافلاك جلاير لفحصها المعقد للويس وتولكين ومعاونيهما في كتاب The Company They Keep: C. S. Lewis and J.R.R. Tolkien as Writers in Community، ولعدة مقابلات. كانت السيرة الذاتية التي كتبها مفري كاربنتر بعنوان J.R.R. Tolkien: A Biography مفيدة، وكذلك كان كتاب كاربنترLetters of C. S. Lewis الذي حرره و. هـ. لويس. لمعرفة المزيد عن لويس، لجأت إلى كتاب أ. ن. ويلسون C. S. Lewis: A Biography، وكتاب جورج سيار Jack: A Life of C. S. Lewis، وكتاب The Letters of C. S. Lewis لأرثر غريفييز (١٩١٤–١٩٦٣)، من تحرير والتر هوبر. سلط كتاب كولين دوريز Tolkien and C. S. Lewis: The Gift of Friendship ضوءًا على لحظات يتعذر الوصول إليها. كذلك قدمت تأملات لويس نفسه حول العلاقات في Surprised by Joy وThe Four Loves مساعدة كبيرة.

هنري ماتيس وبابلو بيكاسو

أنتج العرض الشهير الذي أقامه متحف الفن الحديث تحت عنوان Matisse Picasso عام ٢٠٠٣ كتالوجًا شاملًا، ومقابلة كاشفة قام بها تشارلي روز مع كيرك فارنويد وجون إلديرفي، من أمناء متحف الفن الحديث. كذلك، استندت أيضًا على كتاب Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship لجاك فلام، وكتاب Matisse and Picasso لإيف آلان بويس، ومقال جون ريتشاردسون في Vanity Fairعام ٢٠٠٣ بعنوان Matisse & Picasso، ومقال بول تراختمان في Smithsonian. ساعدتني أمينة متحف الفن الحديث آن أوملاند في البحث عن العلاقات بين أعمال الرسامين من خلال دراسة

النسخ الأصلية في معرض المتحف.

تيري باركر ومات ستون

كشف فيلم أرثر برادفورد ٦ Days to Air: The Make of South Park هذا الثنائي لي. فقد أظهر لي برادفورد لقطات من فيلمه الوثائقي القادم عن باركر وستون وشاركه معي ملاحظاته. كذلك فعل كيفن موريس، محاميهما، وفيرنون شاتمان، عضو فريق كتابة South Park، وجيسون ماكهيو، صديق وزميل قديم. ومن بين اللقاءات العديدة مع ستون وباركر، وجدت أكثر المقابلات إفادة تلك التي أجراها عام مع مجلة Playboy، ومقال فانيسا غريغورياديس Still Sick, Still Wrong في Rolling Stone، والملف المنشور في ٢٠١١ بعنوان ٦٠ Minutes.

ريلك

لقد اعتمدت بشدة على مقدمة الباحث لويس هايد في إصدار حديث من كتاب Letters to a Young Poet. لقد أضيف مقال سفين بيركيرتس الرائع عن ريلك في مجموعته Reading Life: Books for the Ages، ومارك أندرسون بعنوان The Poet and the Muse في مجلة Nation عن ريلك ولو أندرياس سالومي.

ثيو وفينسنت فان جوخ

أساس أي بحث حول فينسنت فان جوخ هو رسائله ذاتها. وقد نُشرت رسائله بشكل فني على موقع Vangoghletters.org. وثمة ترجمة أقدم تضمن أيضًا رسائل أعضاء أخرين في العائلة متاحة على Webexhibits.org/vangogh. وقد فُقدت الكثير من رسائل ثيو، لكن يمكن سماع صوته في رسائله مع خطيبته جو بونغر، التي جُمعت في كتاب يدعى Brief Happiness. أنا ممتن بإخلاص لمعالجة جورج هاو كولت في كتاب Brothers: On His Brothers and Brothers in History Vincent and Theo in، التي قدمت الكثير من الكتابات المؤثرة، ومن بينها كتابات جيمس وستانيسلاوس جويس. وشارك كولت آراءه معي في مقابلة شخصية. تعد دراسة جان هولسكير Vincent and Theo van Gogh: A Dual Biography دراسة رئيسية. لمعرفة المزيد عن ثيو، استندت إلى ماري أنجيليك أوزان وفريدريك دي جودي في كتابيهما Theo: The Other van Gogh، وكتاب كريس ستولفيك وريتشارد تومسون Theo van Gogh, ١٨٥٧ to ١٨٩١: Art Dealer, Collector, and Brother of Vincent، وكتاب ستيفن نايفة وجريجوري وايت سميث Van Gogh: The Life، وكتاب ديبورا سيلفرمان Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art، وكتاب مارتن غيفورد The Yellow House: Van Gogh, Gauguin, and Nine Turbulent Weeks in

Provence، ومقال آدم غوبنيك في مجلة New Yorker بعنوان Van Gogh’s Ear. الكاتب غريغوري كورتيس، مؤلف دراسة مقبلة عن الأشهر الأخيرة لفان جوخ، كان مشرف مُنظم ودليل منتظم.

أسطورة العبقري الوحيد

يعتبر تاريخ مارك روز للاختراع وحقوق النشر بعنوان Authors and Owners أساسيًا. فقد شرح روز تاريخ ظهور فكرة «العبقري الوحيد» لي خلال عدة مقابلات، كما فعل جيمس شابيرو، المتخصص في دراسة شكسبير والذي تتضمن أعماله كتاب Contested Will: Who Wrote Shakespeare؟، وجيمس مارينو، مؤلف Owning William Shakespeare: The King’s Men and Their Intellectual Property. توضح مقالة مارجوري غاربر Our Genius Problem في مجلة Atlantic في ديسمبر ٢٠٠٢ تاريخ فكرة العبقرية. تعرفت على ألفونسو مونتوري من خلال مقالته Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity، الذي كتبه مع رونالد إي بورسير، وكان مونتوري مرشدًا مفيدًا لأعمال أخرى أيضًا. وعلى الرغم من أنه نُشر بالقرب من موعد تسليم كتابي النهائي، وهو وقت لا يسمح بهضمه جيدًا. ويعد كتاب Divine Fury: A History of Genius مرجعًا تاريخًا ثقافيًا قوي.

أذكر فيما يلي الكتب فقط؛ ولكنني بالطبع مدين للكثير من المقالات العظيمة المنشورة في الدوريات الأكاديمية، والصحف، والمجلات، والأفلام الوثائقية، والمقابلات المنشورة على الإنترنت. تشير النجمة إلى إجرائي لمقابلة مع مؤلف الكتاب.

الإبداع

-تيريسا أمابيل، Creativity in Context

-تيريسا أمابيل وستيفن كريمر، The Progress Principle: Using Small Wins to Ignite Joy, Engagement, and Creativity at Work

-فرانك بارون، No Rootless Flower: An Ecology of Creativity

*فرانك بارون وألفونسو مانتوري وأنثيا بارون،:Creators on Creating Awakening and Cultivating the Imaginative Mind -أوري وروم برافمان، Click: The Forces Behind How We Fully Engage with People, Work, and Everything We Do -ويتني تشادويك وإيزابيل دي كورتيفرون،Significant Others: Creativity and Intimate Partnership -إليزابيث جـ. كريمر، Working Equal: Academic Couples as Collaborators -ميهالي تشيكزينتميهالي، Creativity: Flow and the Psychology of Discovery *مايكل بـ. فاريل،

ريتشارد لـ. Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work
The Rise of the Creative Class: And How It’s Transforming Work, فلوريدا،
Creating Minds: An هوارد غاردنر، Leisure, Community, and Everyday Life
Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso,
The Demon and the،إدوارد هيرش- Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi
ستيفن جونسون،- Angel: Searching for the Source of Artistic Inspiration
Where Good Ideas Come From

*فيرا جون-شتاينر، Creative Collaboration

-روبرت كانيغل، Apprentice to Genius: The Making of a Scientific Dynasty
-واين كوستينباوم، Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration
-بريس نوسباوم،Creative Intelligence: Harnessing the Power to Create,
Standing at Water’s Edge: Moving Past،أنّ باريس* Connect, and Inspire
Fear, Blocks, and Pitfalls to Discover the Power of Creative Immersion
-ماري هيلينا بيسيور ونانسي ج. سلاك ونينا ج. أبير-أم، Creative
Couples in the Sciences

*كيث سوير، Group Genius: The Creative Power of Collaboration

*كلاي شيركي،Cognitive Surplus: Creativity and Generosity in a
The Company They روبرت ب. سيلفيرز وباربرا إبستين،- Connected Age
The Creative Habit توايلا ثارب،- Kept: Writers on Unforgettable Friendships
and The Collaborative Habit

-هارييت زاكرمان، Scientific Elite: Nobel Laureates in the United States
القوة والتنافس

-فـ. فرانك أسارو، Universal Co-Opetition: Nature’s Fusion of Competition
Beloved Enemies: Our Need for ديفيد بـ. باراش،- and Cooperation
Co-Opetition،أدم مـ. براندينبيرغر وباري ج. نيلباف- Opponents

-بو برونسون وأشلي ميريمان، Top Dog: The Science of Winning and
The Ape in the Corner Office: Understanding the ريتشارد كونيف،- Losing
Our Inner Ape: A Leading فرانس ديفال،* Workplace Beast in All of Us
داريو مايستريبياري،* Primatologist Explains Why We Are Who We Are
Games Primates Play: An Undercover Investigation of the Evolution and
Economics of Human Relationships

-دوروثي رو، Friends and Enemies: Our Need to Love and Hate

A Natural History of Love ،ديان إيكرمان- Relationships and Psychology

Sharing Executive Power: Roles ،خوسيه لويس ألفاريز وسيلفيا سفيينوفا-
Handbook of ،أرثر آرون وديبرا جـ. ماشيك* and Relationships at the Top
Closeness and Intimacy

The Highly Sensitive Person ،إلاين أرون*

The Social Selfديفيد باكرست وكريستين سيبنوفيتش-

The Psychology of Interpersonal ،إلين بيرشيد وباميلا سـ. ريجان-
Consequential Strangers: ،ميليندا بلاو وكارين لـ. فينغرمان- Relationships
The Power of People Who Don’t Seem to Matter . . . but Really Do
Play: How It Shapes the Brain, Opens the Imagination,،ستوارت لـ. براون*
Loneliness: ،جون تـ. كاكيوبو وويليام باتريك* and Invigorates the Soul
Human Nature and the

Need for Social Connection

Quiet: The Power of Introverts in a World That Can’t Stop،سوزان كاين-
Connected: The ،نيكولاس أ. كريستاكيس وجيمس هـ. فاولر- Talking
Surprising

Power of Our Social Networks and How They Shape Our Lives

How Organizations Learn, Innovate, and Compete ،إيمي س. إدمندسون*
Social Beings: Core ،سوزان ت. فيسك* in the Knowledge Economy
Motives in Social Psychology

Developing Through Relationships ،ألان فوغل*

How Our Supreme Emotion Affects :٢.٠ Love،باربرا لـ. فريدريكسون-
A ،ساي غادام وأوغي أوغاس- Everything We Feel, Think, Do, and Become
Billion Wicked Thoughts: What the Internet Tells Us About Sexual
Intellectual،جولين غاليغر وروبرت إ. كراوت وكارمن إغيدو- Relationships
Teamwork: Social and Technological Foundations of Cooperative Work
The Philosophical Baby: What Children’s Minds Tell Us ،أليسون غوبنيك*
Social ،دانييل غولمان- About Truth, Love, and the Meaning of Life
The ،جون غوتمان- Intelligence: The New Science of Human Relationships
Seven Principles for Making Marriage Work

Give and Take: Why Helping Others Drives Our Success ،أدم غرانت-

Leading Teams: Setting the Stage for Great،ريتشارد جـ. هاكمان-

The Origin of Consciousness in the Breakdown،جوليان جاينز- Performances
Dynamic Patterns: The Self-جـ. أ. سكوت كيلسو،* of the Bicameral Mind
جـ. أ. سكوت كيلسو وديفيد أ.- Organization of the Brain and Behavior
The Complementary Nature إنغستروم،

*مايكل ماكوبي، Narcissistic Leaders: Who Succeeds and Who Fails *أني
The Cult of Personality: How Personality Tests Are Leading Us،ميرفي بول
to Miseducate Our Children, Mismanage Our Companies, and
The Secret Life of Pronouns: جيمس و. بينيبايكر،* Misunderstand Ourselves
Reconciling the Erotic and the إستر بيريل،* What Our Words Say About Us
Domestic

*دانييل هـ. بينك، To Sell Is Human: The Surprising Truth About Moving
The Person and the Situation: لي روس وريتشارد إ. نيسبت،- Others
The Developing Mind:دانييل ج. سيغل،- Perspectives of Social Psychology
ديانا- How Relationships and the Brain Interact to Shape Who We Are
Elephant in the Room: How Relationshipsماكلين سميث وبيتر سينجي،
مايكل ل.* Make or Break the Success of Leaders and Organizations
Fired Up or Burned Out: How to Reignite Your Team,Passion, ستالارد،
Born to Rebel: Birth Order,فرانك ج. سالواي،* Creativity, and Productivity
Antifragile: نسيم نيكولاس طالب،* Family Dynamics, and Creative Lives
Things That Gain from Disorder

*جورج إ. فايلانت، The Wisdom of the Ego; Triumphs of Experience: The
يدورا ويلتي- Men of the Harvard Grant Study; and Adaptation to Life
The Norton Book of Friendships ورونالد أ. شارب،

مقابلات إضافية

ميليا آكر- مارك ألين - بنجامين بول، وغاستون نوجيس - روبي بيهر وماثيو سوانسون - ديبورا بيل - روبرتو بنبيب وجينجي كوهان - جيريمي بيرنشتاين - كريستينا بيدرمان - تيسا بليك وإيان ويليامز -

لوران دي برونهوف وفيليس روز - بيثاني بوروم - جيسيكا شافين

وجيمي دينبو - ديفيد كروسبي، وغراهام ناش - لي دامسكي - ريتشارد دانيال بور - إيان ديساي - ماثيو ديكمان - ديبورا دولينغ - إيمي إدموندسون - إدي إيرلاندسون، وفرانك إشر - رافي غونواردينا، تشارلز فيرنيهوف - سوزان فيسك - كريس فاولر - بيتر فريد - رونالد ك. فريد - م.

جيرارد فروم - دانييل جيلبرت - سام جوسلينج - آري هاندل - جلين هانسارد، وماركيتا إرجلوفا، شيلا هيتي، ومارجو ويليامسون - كويل هوديك، وكريس لوتيكار - ليزا إغليسياس - مولي إيرلندا - جافين كيلدوف - مارك ليبتون - جوش لوب، وزوي ناثان - مايكل ر. مانياشي - دان ماك آدامز - إريك موسكوفيتش، وأماندا تراغر - كونان أوبراين - أناليز أوفيليان - إيرا روبنز - جيمس ل. ساكستدر - شارون سالزبرغ - جورج ساوندرز - لورانس شيلر - إدوارد شابيرو - كارل شينجولد - جيف سيمبسون - جيل سولوي - أبراهام ستول - كلير سوفرين - يللا تاوسك - تينزين غيش تيثونج - هانا تيني، وبيلي تسين، وتود ويليامز - أبيجيل تورينو - تيموثي ويلسون.

يصعب تصنيف عمل جيمس ب. كارس الرائع Finite and Infinite Games: A Vision of Life as Play and Possibility. وبقيت معي طوال هذا المشروع كلمة توني كوشنر في Angels in America، والتي يناقش فيها علاقته مع كيمبرلي فلين وأوسكار يوستيس، حيث كانت بمثابة بيان على أساسية علاقة الارتباط الاجتماعي بالإبداع. وكان وليام جيمس ومارتن بوبر الآباء الروحيين لهذا الكتاب، جيمس باعتباره عالم النفس الذي أقدره للغاية، وبوبر باعتباره نافورة للرؤية الروحية التي وجهته. وأثر فيَّ بعمق كتاب ميشا جلوبرمان، وشيلا هيتي The Chairs Are Where the People Go: How to Live, Work, and Play in the City أيضًا.